
UC-NRLF
$B 360 160









STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

STUDIEN

ZUR

ELFENBEINPLASTIK DER BAROCKZEIT

VON

Dr. CHR. SCHERER.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1897.

LIBRARY
DEC 6 - 1956
UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter.

Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik
von
Dr. Wilhelm Vöge.
Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel.
8⁰. Preis M. 14.—

Raffael und Donatello.

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst
von
Dr. Wilhelm Vöge.
Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln.
4⁰. Preis M. 6.—

Demnächst erscheint:

Vasaris allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei

von
Dr. W. von Obernitz.
8⁰. Preis ca. M. 4.—

Wege zur Kunst.

Eine Auslese aus den Werken von **John Ruskin.**
Aus dem Englischen
übersetzt und zusammengestellt von **Jakob Feis.**
8⁰. gebunden Preis ca. M. 4.—

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
12. HEFT.

STUDIEN

ZUR

ELFENBEINPLASTIK DER BAROCKZEIT

VON

CHRISTIAN SCHERER.

MIT 16 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 10 TAFELN



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1897.

Digitized by Google

N6861
A1S8
v. 12

Inhaltsverzeichniss.

804

Vorwort.

Zu den vorliegenden Studien, die z. T. schon in knapperer Fassung an anderer Stelle veröffentlicht wurden,[1] bin ich in erster Linie durch die hervorragende Sammlung von Elfenbeinskulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, die einen wichtigen Teil des mir anvertrauten Arbeitsgebietes bilden, angeregt worden.

Der Wunsch, Näheres über die mehr oder minder unbekannten Künstler zu erfahren, von deren Hand sich bezeichnete Werke in dieser Sammlung befinden, führte mich zunächst zu einer eingehenden Beschäftigung mit diesen Künstlern und ihren Werken, die ich dann allmählich auch auf die gesammte Elfenbeinplastik des Barock- und Rococostils ausdehnte. Je weiter nun meine Untersuchungen fortschritten, um so klarer erkannte ich, wie sehr dieses ganze Gebiet von der Forschung bisher vernachlässigt und wie dürftig und ungenau das Wenige war, was die Literatur über diesen Kunstzweig darbot. Das gilt nicht nur von älteren Schriftstellern, wie z. B. Labarte, der in seiner „Histoire des arts industriels I.“ den ersten nennenswerten Ver-

[1] Von den nachfolgenden Aufsätzen sind drei, nämlich diejenigen über Elhafen, den Monogrammisten PH und die Familie Lücke schon im Kunstgewerbeblatt N. F. VI S. 6 ff, S. 49 ff und in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VII S. 102 ff, 137 ff erschienen; diese werden hier nochmals, aber in z. T. gänzlich umgearbeiteter und wesentlich erweiterter Form, veröffentlicht. Alle übrigen erscheinen hier zum ersten Mal.



such gemacht hat, die Elfenbeinplastik in ihrem geschichtlichen Zusammenhang zu schildern, das gilt in vielleicht noch höherem Grade von neueren Forschern, unter denen ich A. J. Wauters und E. Molinier als die bedeutendsten an erster Stelle nenne. Denn was jener in seiner 1895 erschienenen Schrift „La sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands“ bietet, ist für die hier in Rede stehende Periode durchaus ungenügend und selbst für die Geschichte der vlämischen Elfenbeinbildnerei völlig wertlos. Aehnliches gilt von Molinier. Denn so vortrefflich auch die mittelalterliche Elfenbeinplastik von diesem Gelehrten im ersten Bande seines grossangelegten Werkes „Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Ivoires I.“ behandelt ist, so oberflächlich, lückenhaft und irrig ist diejenige des 17. und 18. Jahrhunderts dargestellt. Das Wenige, was dieser Abschnitt an Brauchbarem enthält, rührt von Labarte und Chennevières her; im Uebrigen aber wird Moliniers Urteil in seiner Einseitigkeit und tendenziösen Färbung für jeden, der nicht mehr der längst veralteten Ansicht huldigt, dass die Kunst des Barock und Rococo nur Verfall und Niedergang bedeute, durchaus unverständlich sein müssen.

Unter diesen Umständen bedarf die vorliegende Schrift, die eine Reihe von Monographien über einige noch mehr oder minder unbekannte Elfenbeinschnitzer des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts enthält und deren Leben und Werke zum ersten Mal mit Hülfe archivalischer Nachrichten und Aufzeichnungen in den Kirchenbüchern, sowie unter kritischer Benutzung der spärlich vorhandenen Literatur zu schildern versucht, wohl kaum einer besonderen Rechtfertigung; ganz abgesehen davon, dass sie einem Kunstzweig gewidmet ist, für den das Interesse gerade seit Kurzem von neuem erwacht und durch wiederholte Ausstellungen und Vorträge auch in weiteren Kreisen verbreitet worden ist. Ob freilich diese Veranstaltungen auch den gehofften praktischen Erfolg haben und wirklich wieder zu einer Neubelebung der Kunst der Elfenbeinschnitzerei führen werden, wird erst die Zukunft lehren. Das aber kann nicht bestritten werden, dass die Kunstforschung durch sie in mannigfacher Hinsicht angeregt und gefördert ist, wie u. A. der lebhafte Eifer beweist, mit dem man sich neuerdings der Erforschung der früh-

mittelalterlichen Elfenbeinplastik zugewendet hat. Im Vergleich zu der, auf diesem Gebiete von mehreren Seiten mit Glück entfalteten Thätigkeit, hat sich die Kunstwissenschaft gegen die zweite Blüte der Elfenbeinskulptur im 17. Jahrhundert bis jetzt noch merkwürdig ablehnend verhalten, obwohl die letztere gerade in dieser Periode die höchste Stufe der Vollendung erreicht und eine grosse Zahl namhafter Künstler beschäftigt hat, die eben so zahlreiche wie mannigfaltige Werke von bleibendem Werte hinterlassen haben.

Noch weniger hat freilich die Elfenbeinbildnerei des 18. Jahrhunderts die Forscher anzulocken und zu begeistern vermocht; es mag dies z. T. mit dem schon angedeuteten Vorurteil zusammenhängen, dass die Kunst dieses Jahrhunderts eine Kunst des tiefsten Verfalls gewesen, die nichts aufzuweisen habe, was eine ernsthaftere Beschäftigung mit ihr verlohne, z. T. wohl auch mit der in ihrer Allgemeinheit keineswegs richtigen Ansicht, dass die Elfenbeinbildnerei im 18. Jahrhundert keinerlei Bedeutung mehr gehabt und nur noch Arbeiten rein handwerklicher Art oder mikrotechnische Kunstwerke und ähnliche Spielereien hervorgebracht habe. Allerdings kann ja nicht geleugnet werden, dass sie damals gegenüber der nunmehr im Mittelpunkt der Mode stehenden Porzellanplastik allmählich zurücktrat und nicht mehr die Rolle spielte wie in der vorhergehenden Periode, allein dieser Wechsel trat doch erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein, während bis dahin immer noch Meister thätig waren, die, wie z. B. *Elhafen*, *Permoser*, *Lücke* und Andere, zu den ersten in ihrem Fache zählen und Werke geschaffen haben, die sich getrost dem Besten, was in dieser Kunst je geleistet worden ist, an die Seite stellen können.

Es ist daher eine Ehrenpflicht der Kunstgeschichtsschreibung, auch diesen Künstlern endlich zu ihrem Rechte zu verhelfen, nicht nur zu dem wohlverdienten Rechte der Beachtung, sondern auch zu dem einer gerechten und unparteiischen Würdigung. Und dazu soll diese Schrift beitragen. Zwar sind es nur Bruchstücke, nur einzelne Bausteine, die sie darbietet, aber der Verfasser hegt die Hoffnung, dass durch sie vielleicht auch andere Fachgenossen veranlasst werden, diesem Gebiete näher zu treten und weiteres Material herbeizuschaffen, damit durch gemeinsame

Arbeit die jetzt in der Kunstgeschichte noch bestehende Lücke gefüllt und allmählich auch ein Grund gelegt werden kann, auf dem sich die Geschichte der Elfenbeinplastik im 17. und 18. Jahrhundert, die das Ziel aller dieser Einzelarbeiten sein und bleiben muss, errichten liesse. Für alle mir zu diesem Zwecke zugehenden Beiträge werde ich stets dankbar sein, ebenso wie ich nicht verfehle, auch Allen denjenigen, die mich bei der vorliegenden Arbeit in der vielseitigsten und liebenswürdigsten Weise unterstützt haben, an dieser Stelle nochmals meinen verbindlichsten Dank zu sagen.

Braunschweig, im Juli 1897. Der Verfasser.



Reitergefecht. Holzrelief von Elhafen. Dresden, Grrnes Gewölbe.

Verzeichniss der Abbildungen.[1]

Tafeln.

---

[1] Bei Beschaffung der photographischen Vorlagen für einen Teil der Abbildungen bin ich von verschiedenen Seiten in liebenswürdigster Weise unterstützt worden. So verdanke ich die Aufnahmen der dem Herzogl. Museum zu Braunschweig und dem Grünen Gewölbe gehörigen Sculpturen meinem verehrten Collegen, Herrn Museumsinspektor Professor Dr. P. J. Meier, die Photographien der Dobbermannschen Reliefs Herrn Directorialassistent Dr. J. Böhlau in Cassel, diejenige zur Abbildung 3 S. 46 Herrn Directorialassistent Dr. K. Berling in Dresden, sowie endlich die zur Abbildung 9, S. 87 Herrn Direktor Professor Dr. von Tschudi. Ich verfehle nicht, den genannten Herren für Ihre freundliche Hülfe nochmals meinen verbindlichsten Dank zu sagen.

Digitized by Google

Textabbildungen.

Digitized by Google

ELFENBEINPLASTIK

DER

BAROCKZEIT.

Digitized by Google

I. Ignaz Elhafen.

Das Verdienst, auf *Elhafen* zuerst mit Nachdruck hingewiesen und eine Würdigung seiner Kunst versucht zu haben, gebührt A. Kuhn.[1] Er hat zum ersten Male die Arbeiten des Meisters gründlicher untersucht, der Persönlichkeit desselben den ihr zukommenden Platz in der Kunstgeschichte angewiesen und seinem vielfach missverstandenen Monogramm die endgültige richtige Deutung verschafft. Allein eine kritische Sichtung seiner Werke und eine erschöpfende Behandlung des Meisters und seiner Kunst hat auch er nicht zu geben vermocht. Beides soll im Folgenden versucht werden.

Die früheste Erwähnung unseres Künstlers findet sich in Arnold Houbrakens „Groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen" III (1721), 353 ff. Houbraken zählt hier die grosse Schar von Künstlern auf, die zu Düsseldorf am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716) beschäftigt waren, und erwähnt an dieser Stelle u. A. auch zwei „sehr geschickte Elfenbeinarbeiter, den Italiener *Antonio Leonio* und *Ignatius Eulhoffen*, einen Deutschen, der lange in Rom gelebt hatte."[2] Es kann wohl keinem Zweifel

[1] Kunst und Gewerbe XI, S. 178 ff. Vgl. auch Labarte, Histoire des arts industriels I, p. 271.

[2] Ich führe diese Stelle nach Wurzbachs Uebersetzung von Houbrakens Schouburgh in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte XIV, S. 424 an.

unterliegen, dass der hier genannte *Eulhoffen* mit unserem *Elhafen* identisch ist; denn, um diese Frage von vornherein zu erledigen, ein merkwürdiges Missgeschick hat den Namen des Künstlers verfolgt, der von Houbraken an bis in die neueste Zeit, so oft er erwähnt wurde, sich stets eine andere Lesung gefallen lassen musste. So finden wir ausser der bereits genannten noch folgende verschiedene Lesarten: *Elhover,*[1] *van Eulhoffer,*[2] *von Eulhofer,*[3] *von Elhofer,*[4] *Oelhafen*[5] und andere, die zum Teil auf eine nur oberflächliche Kenntnis des Namens oder der benutzten Quelle, zum weitaus grössten Teil aber auf Missverständnisse dialektischer Art zurückzuführen sein dürften. Der Meister selbst hat sich an einigen seiner Arbeiten mit vollem Namen bezeichnet und zwar stets mit *J. Elhafen*, und diese Lesart seines Namens wird daher, gegenüber allen anderen, als die allein richtige festzuhalten sein.

So dürftig auch jene Angabe Houbrakens über den Künstler ist, so giebt sie uns doch Aufschluss über dessen Vaterland, Lebenszeit und Vorbildung. *Elhafen* war demnach, worauf schon der Name hinweist, ein Deutscher, und es liegt nahe, hierbei an jenes bekannte süddeutsche Patriziergeschlecht der Oelhafen zu denken, das mehrere Generationen hindurch im Dienste Nürnbergs einflussreiche Aemter bekleidete.[6] Allerdings ist eine Zugehörigkeit *Elhafens* zu diesem Geschlechte nicht nachweisbar; doch dürfte bei der unzweifelhaften Verwandtschaft beider Namen die Vermutung, dass der Künstler ebenfalls aus Süddeutschland, vielleicht sogar aus Nürnberg, stamme, nicht ungerechtfertigt erscheinen. Aus seinem Lebens- und Bildungsgange erfahren wir nur von

---

[1] I. van Gool, De nieuve schouburg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen II, 567 und Chr. Kramm, De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders etc. I, S. 421.

[2] Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandais (1760) III, p. 350.

[3] Füssli, Allgem. Künstlerlexikon (1779), S. 221.

[4] Nagler, Monogrammisten III, Nr. 2258 und Künstlerlexikon IV, S. 105.

[5] Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe, S. 60. Dieser hält übrigens Oelhafen und Eulhofer für verschiedene Personen, vgl. S. 58.

[6] Vgl. über dieses Geschlecht Allgem. deutsche Biographie. Bd. 24, S. 292. Der Name Oelhafen wird auch erwähnt bei Doppelmayr, Histor. Nachrichten von den Nürnberg. Mathematicis und Künstlern, S. 39, und Neudörffer, Nachrichten v. Künstlern u. Werkleuten, S. 58.

einem längeren Aufenthalt in Rom, wo er, dem Brauche anderer Elfenbeinbildner folgend,[1] seine künstlerische Ausbildung vollendet haben wird und, wie es scheint, von *Michelangelos* Formenwelt und *Berninis* malerischem Stil in nachhaltiger Weise beeinflusst worden ist. Ob *Elhafen* unmittelbar nach diesem römischen Aufenthalt oder erst später in die Dienste Johann Wilhelms getreten ist, lässt sich aus jener Nachricht nicht entnehmen. Doch besitzen wir noch eine andere Quelle, die uns in mancher Hinsicht näheren Aufschluss in dieser Frage geben kann, nämlich eine im Archiv des Benedictinerstifts Kremsmünster befindliche eigenhändige Quittung des Künstlers aus dem Jahre 1685, deren Kenntnis ich der Freundlichkeit des Herrn P. Hugo Schmid, Bibliothekars und Custos der dortigen Kunstsammlungen, zu verdanken habe. Dieses Schriftstück, das folgenden Wortlaut hat:

„Ich Enz Onderschreiber bekhenne das ich Von Herrn Johan Badiss Voglhund habe Vor 5 geschnidene stuckh 350 fl Zu recht Empfangen hab. Das bezeigt mein Eigen Handschrifft und betschaft

(Siegel) Ignati Ehlhafen
Bildhauer in Wüen."

dürfte für die Rekonstruktion des Lebens und der künstlerischen Thätigkeit *Elhafens* von grösster Bedeutung sein. Denn einmal erfahren wir daraus, dass E. 1685 in Wien lebte, wo er, dem verhältnismässig hohen Preis zu Folge, den er für jene Arbeiten erhielt, schon ein geschätzter Künstler und mithin nicht mehr allzu jung gewesen sein muss; sodann, dass er neben seinen Arbeiten in Elfenbein, durch die er ja hauptsächlich bekannt geworden ist, auch Schnitzwerke in Holz — denn auf solche bezieht sich jene Quittung — angefertigt hat.

Auf die Arbeiten der letztgenannten Art werde ich im Zusammenhang mit seinen übrigen Arbeiten weiter unten noch zurückzukommen haben; hier aber, wo es sich zunächst nur um die äusseren Lebensschicksale des Künstlers handelt, genügt es, festgestellt zu sehen, dass er in den 80er Jahren eine Zeit

---

[1] Vgl. Labarte, Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Dumenil, p. 50.

lang auch in Wien ansässig gewesen. Von dort wird er, was ich aus der Verschiedenheit des Stils seiner damals und später entstandenen Arbeiten schliessen zu dürfen glaube, nach Italien gewandert und alsdann nach seiner Rückkehr, jedoch sicher nicht vor 1690, dem Jahre des Regierungsantrittes Johann Wilhelms, an den Düsseldorfer Hof gekommen sein. Vermutlich aber ist er, worauf verschiedene Anzeichen hindeuten, erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts dorthin berufen, vielleicht in Folge der nahen Beziehungen, die seit der Vermählung der Schwester des pfälzischen Kurfürsten, Eleonore Magdalena Theresia, mit Kaiser Leopold I. zwischen Düsseldorf und Wien bestanden. Wie lange er schliesslich in Düsseldorf geblieben und wann er gestorben ist, lässt sich ebenfalls nicht mehr feststellen; doch mag nicht unerwähnt bleiben, dass sich als äusserster Zeitpunkt für sein Leben auf einem seiner Werke (Nr. 6 des nachfolgenden Verzeichnisses) die Jahreszahl 1710 findet. *Elhafen* würde also, wenn wir annehmen, dass er im Jahre 1685, dem frühesten sicheren Datum aus seinem Leben, etwa 25—30 Jahre alt gewesen sei, um die Mitte des Jahrhunderts geboren und im Alter von ungefähr 60 Jahren gestorben sein.

Kaum minder dürftig als die Nachrichten über des Künstlers Leben, die, wollte man davon Gebrauch machen, Vermutungen aller Art einen weiten Spielraum böten, lauten diejenigen über seine Werke. Unsere älteste Quelle ist hier J. van Gool, der in seinem 1751 erschienenen Buche „De nieuve schouburg der nederlantsche Kunstschilders en Schilderessen“ II S. 567 sieben Arbeiten *Elhafens* aufzählt, die sich damals noch in den kurfürstlichen Kunstsammlungen zu Düsseldorf befanden. Es sind die folgenden: Eine Venus, ein Bacchus, eine Jungfrau Maria, ein Herkules, ein Meleager und nochmals ein Bacchus und eine Venus, wohl sämmtlich Rundfiguren, von denen sich jetzt möglicherweise die eine oder andere, vielleicht sogar alle, in der Elfenbeinsammlung des Bayerischen Nationalmuseums zu München befinden.[1]

---

[1] Vielleicht sind die weiter unten erwähnten Rundfiguren eines Bacchus und einer Venus mit den bei Gool genannten identisch. Ebenso dürften sich bei genauerer Vergleichung noch manche andere im

Ausser Gool hat dann allein noch, soweit ich feststellen konnte, Chr. Kramm, de Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, I, 421, zwei Werke des Meisters überliefert, die er im Katalog von J. de Bosch, Amsterdam 1825 Bl. 35 Nr. 23 und 24 aufgeführt fand: „Een Hecht, zünde het Hoofd van Mars, gedekt met een helm, waarop eem Draak," das dort als eine hervorragende Arbeit bezeichnet wird, und als Gegenstück dazu „het beeld van Minerva." Ebenso scheinen das ebenda erwähnte Weihwasserbecken aus Elfenbein mit dem Flachrelief einer Kreuzabnahme und ein Schnupftabakstopf mit demselben Gegenstand (!), zwei Stücke, die Kramm dem „Catalog der Raritäten von Pieter Locquet, Amsterdam 1783" entnahm, von der Hand *Elhafens* zu stammen. Diese letzteren würden alsdann, in Gemeinschaft mit den beiden zuvor genannten Arbeiten, einen weiteren Beitrag zur Charakteristik des Meisters liefern, insofern als sie ihn auch auf dem Felde der rein dekorativen Plastik thätig zeigen, als einen Künstler, der es nicht verschmähte, sich und sein Können erforderlichen Falles auch in den Dienst des Kunsthandwerks zu stellen.

Doch wie dem auch sei, da Gool und Kramm unsere beiden einzigen literarischen Gewährsmänner für die Werke des Künstlers zu sein scheinen, sind wir, wenn wir seine Kunst richtig beurteilen wollen, vor Allem auf die erhaltenen Arbeiten angewiesen und unter ihnen an erster Stelle auf diejenigen, die mit seinem Namen oder Monogramm I.E., das sich entweder eingravirt an einer der schmalen Kanten oder erhaben geschnitten in einer Ecke seiner meist rechteckigen Reliefs befindet, bezeichnet sind. Ich stelle sie zunächst der besseren Uebersicht wegen hier zusammen.

Im Bayerischen Nationalmuseum zu München, das in seiner, an hervorragenden Werken des 17. und 18. Jahrhunderts reichen Elfenbeinsammlung die meisten Werke *Elhafens* besitzt, befinden sich folgende:[1]

Bayerischen Nationalmuseum befindlichen Werke mit den bei Gool erwähnten identifiziren lassen, so z. B. ein Meleager und ein Herkules.

[1] Ich zähle dieselben nach dem 1868 erschienenen Buche von Aretin «Das Bayerische Nationalmuseum» S. 291 ff auf. Vgl. Führer durch das Königl. Bayerische Nationalmuseum in München. 1883 S. 127f.



1. Hersilia stillt den Streit mit den Römern und Sabinern, bezeichnet *J. Elhafen 1705* und photographiert von Obernetter (Kunstschätze aus dem Bayerischen Nationalmuseum Bl. 232).

2. Raub der Sabinerinnen, bezeichnet *Ignatius Elhafen* fecit 1705 (mit Tinte geschrieben) und photogr. von Obernetter.

3. Bacchanal, bezeichnet *I. Elhafen 1708* und photogr. von Obernetter (Kunstschätze, Bl. 190). Die Gruppe der beiden tanzenden Faune ist einem Stiche von *Testa* (B. 38 Bd. XX.) entnommen, den *H. A. Wolfgang* kopirt hat.

4. Bacchanal mit derselben Bezeichnung.

5. Desgl. mit der Bezeichnung *I. Elhafen 1709*.

6. Gruppe von Nymphen und Faunen, bezeichnet *I. Elhafen 1710* und photogr. von Obernetter (Kunstschätze, Bl. 180).

7. Bacchanal mit der Bezeichnung *I. Elhafen*.

8. Erziehung des Bacchus, bezeichnet I. E.

9. Parisurteil, bez. ebenso und photograph. von Obernetter.

10. Reitergefecht, bez. ebenso.

11. Gegenstück hierzu, bez. ebenso.

12. Diana entdeckt das Vergehen der Callisto, bez. ebenso und photogr. von Obernetter (Kunstschätze, Bl. 246); mit freier Benutzung einer von *J. Saenredam* gestochenen Zeichnung des *Hendrick Goltzius* (B. 52 III).

Zu diesen zwölf Reliefs kommen ferner zwei Rundfiguren:

13. Ein stehender Bacchus (oder Bacchant), der in der Rechten eine Traube hält, nach der ein neben ihm stehender nackter Knabe begehrlich greift, und

14. eine Venus, eine im Geiste der Zeit und Kunst des Meisters etwas veränderte Replik der Venus Medici. Beide Statuetten sind mit *I. Elhafen 1708* bezeichnet und von Obernetter photographiert (Kunstschätze Bl. 98).[1]

Weiterhin befindet sich im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien ein Relief des Meisters, ein

---

[1] Unvollendete Schnitzwerke von E. (bacchische Darstellungen) befinden sich auch an dem Piedestal einer Marmorstatuette Max Emanuels im B. Nationalmuseum. — Dagegen rühren die ebendort befindlichen vier ovalen Reliefs mit Gruppen spielender Kinder (Kunstschätze Bl. 214, 225), die von Kuhn a. a. O. und andern für Arbeiten Elhafens gehalten werden, nicht von ihm her.

15. Parisurteil, in der Composition, von Einzelheiten abgesehen, mit dem Münchener Relief Nr. 9 übereinstimmend und an der Schmalseite rechts bezeichnet I. E.[1]

Ferner enthält die Sammlung des Fürsten Lichtenstein zu Wien

16—19, vier figurenreiche Reliefs mit wildbewegten Kämpfen zwischen Reitern und Fussvolk, wobei sich in der Tracht und Bewaffnung sowie in zahlreichen Motiven deutliche Anklänge an *Lebruns* Alexanderschlachten und *Raffaels* Constantinsschlacht finden.[2] Diese vier Reliefs sind sämmtlich in Holzsockel eingelassen, auf denen Bronzestatuetten stehen, und in der rechten unteren Ecke mit dem erhaben geschnittenen Monogramm I. E. bezeichnet.

Sodann besitzt das Herzogliche Museum zu Braunschweig ein bezeichnetes Reliefbildwerk *Elhafens,*

20. ein Bacchanal, eine etwas abgekürzte und veränderte Wiederholung des Münchener Reliefs Nr. 6 und bezeichnet wie Nr. 15.[3]

Endlich enthielt auch die von Rothschild'sche Sammlung[4]

---

[1] Das Werk ist angeführt jedoch nicht als Arbeit Elhafens, in dem von Ilg herausgegebenen «Führer durch die Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Allerhöchsten Kaiserhauses», S. 163 Nr. 10. Die in der Uebersicht d. Kunsthistor. Samml. (1897) S. 232 Nr. 1. 4. 8. 9 dem E. zugeschriebenen Stücke haben nichts mit ihm zu thun rühren aber von einem Künstler her, der der Richtung Elhafens nahe steht.

[2] Man vergleiche z. B. auf dem von G. Audran gestochenen Bilde der Schlacht bei Arbela den im Mittelgrunde des Kampfgetümmels siegreich auf seinem Rosse vordringenden Alexander, über dessen Haupte ein Adler schwebt; ferner die beturbanten Perser, die keulenschwingenden Krieger, die Pferdetypen u. s. w. und weiterhin auf der Constantinsschlacht (gest. von M. Martini) den auf seinem Rosse den Fluss durchschwimmenden König, die Bogenschützen am Ufer, die Brücke u. s. w. Noch unmittelbarer ist vielleicht die Anlehnung an eine, von Pietro Aquila gestochene, grosse Composition Pietro da Cortonas, die ebenfalls die Niederlage des Darius bei Arbela zum Gegenstand hat und auf Lebruns Gemälde nicht ohne Einfluss gewesen zu sein scheint, (abgeb. bei A. Schultz, Allg. Kunstgesch. III S. 414). Hier finden wir Figuren und selbst Gruppen, die fast genau auf jenen Elfenbeinreliefs wiederkehren, wie z. B. ausser Alexander mit dem Adler über sich, den fliehenden Darius auf seinem Streitwagen, den von einem Lanzenträger angegriffenen gestürzten Reiter, die Gruppe Fliehender und Verwundeter im Vordergrunde rechts und andere Motive mehr.

[3] Siehe «Führer durch die Sammlungen» (1897) S. 302 Nr. 264.

[4] Verzeichnis der Freiherrl. Carl von Rothschild'schen Sammlung S. 107, Nr. 29 und 30. Die Bezeichnung auf beiden Werken war bisher falsch gelesen und demgemäss in das Verzeichnis unrichtig aufgenommen worden. Doch war ich, als ich vor einiger Zeit Gelegenheit

Google

zu Frankfurt a. M. zwei bezeichnete Arbeiten des Meisters, nämlich:

21. ein Relief mit dem Raub der Sabinerinnen, bez. I. E. und

22. ein Relief mit der Findung Mosis, bez. I. E. Roma (mit vergilbter Tinte geschrieben), das einzige sichere Werk aus der Zeit seines römischen Aufenthalts.

Ausser diesen beglaubigten Arbeiten *Elhafens* lassen sich aber noch einige unbezeichnete, auf Grund äusserer und innerer Merkmale, mit Sicherheit ihm zuweisen. Dahin gehören zunächst die ebenfalls im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen fünf Reliefs: Enthaltsamkeit des Scipio, Erziehung des Bacchus, Mucius Scaevola, Opfer der Iphigenie und Raub der Proserpina, ferner ein im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien aufbewahrtes Callistorelief,[1] die nur in Einzelheiten veränderte Replik des denselben Gegenstand behandelnden Münchener Reliefs Nr. 12, und sodann die beiden im Herzoglichen Museum zu Braunschweig[2] befindlichen Reliefs: ein Satyr zieht einem Faun den Dorn aus dem Fusse, nach *B. Sprangers* Erfindung (gest. von *J. Müller*), und eine nackte Nymphe, ein Faun und ein Satyr, das Gegenstück zum vorigen. Endlich dürfte auch ein in Form und Grösse mit diesen beiden ziemlich übereinstimmendes Relief der von Rothschild'schen Sammlung (Verzeichnis Nr. 28?) dem Meister zuzusprechen sein, für den nicht nur der Gegenstand, ein Bacchanal, und die Art der technischen Behandlung, sondern auch das Vorkommen einer seiner Lieblingsfiguren spricht, nämlich ein im Hintergrunde der Darstellung befindlicher Faun, der, eine Vase auf der Schulter tragend, im Vorwärtsschreiten sich umblickt.[3]

---

hatte, diese Werke zu sehen, schon damals auf die Vermutung gekommen, dass sie von Elhafen herrührten, eine Vermutung, die sich zu meiner Freude bestätigte, nachdem Herr Professor Luthmer inzwischen die Güte hatte, auf meine Bitte die Monogramme nochmals genau zu untersuchen.

[1] Siehe «Führer durch die Sammlung kunstindustrieller Gegenstände» S. 163 Nr. 2.

[2] Siehe «Führer» S. 304, Nr. 299 u. 300.

[3] Dieselbe Figur auf den Braunschweiger Reliefs Nr. 20 im obigen Verzeichnis und Nr. 300 («Führer»). Ueberhaupt kehren gewisse Figuren und Motive in seinen Kompositionen öfters wieder. So sehen wir z. B. auf dem Münchener Relief Nr. 3 links im Hintergrunde eine das Tympanon schlagende und in hastiger Eile davonstürzende Bacchantin wiederum verwendet, wenn auch in anderer Situation, auf dem

Da dieselbe Figur auch auf einem, in der Fürstlich Lichtensteinschen Sammlung befindlichen Relief begegnet, das in einer, von Nymphen und Faunen belebten Landschaft Pan darstellt, wie er eine Nymphe im Flötenspiel unterweist, so dürfte auch dieses Werk von *Elhafens* Hand herrühren, zumal es im Stil und in der Behandlung deutlich den Stempel seiner Kunst an sich trägt.

Dieser stattlichen Zahl von Elfenbeinarbeiten *Elhafens* reihen sich als eine zweite Gruppe seiner Werke die weniger zahlreichen Holzschnitzereien an, die, obwohl sie sämmtlich unbezeichnet sind, doch im Charakter jenen durchaus verwandt erscheinen und deshalb, zumal noch Gründe anderer Art hinzukommen, mit ziemlicher Sicherheit ihm zugeschrieben werden dürfen.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeiten bilden jene bereits erwähnten „5 geschnidene stuckh“ oder, wie sie in der Rechnung des Bürgers und Goldschmieds Joh. Bapt. Voglhundt, der ihren Ankauf 1685 vermittelte, genannt werden, „5 kunstliche stuckh in Holz geschniten“, die sich heute im Stift Kremsmünster befinden und nach der, im dortigen Archiv aufbewahrten Quittung von *J. Elhafen* angefertigt wurden. Diese fünf Reliefs stellen alttestamentliche Gegenstände dar, nämlich: 1. Schlacht der Israeliten gegen die Amalekiter; 2. Dem Könige Adonisedek werden die Daumen und Zehen abgehauen; 3. Samuel enthauptet den von Saul verschonten König der Amalekiter; 4. Sanheribs Heer wird bei der Belagerung Jerusalems von Engeln vernichtet; 5. Saulus stürzt auf dem Wege nach Damaskus in Folge einer Erscheinung zu Boden. Sie sind sämmtlich noch sorgfältiger und minutiöser durchgeführt als viele jener Elfenbeinreliefs, wofür der Grund vermutlich in der Verschiedenheit des Materials zu suchen sein wird.

Mit Hülfe dieser fünf urkundlich bezeichneten Kremsmünsterer Reliefs lassen sich aber noch einige weitere, in anderen Sammlungen befindliche als Arbeiten *Elhafens* nachweisen. Zunächst mag hier ein im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindliches, 0,085

Relief Nr. 2; ebenso findet sich der den Finger zum Munde erhebende Faun im Hintergrunde des Reliefs Nr. 6 auf dem ebengenannten Braunschweiger Relief Nr. 300 wieder, während ein mit Früchten gefüllter, umgestürzter Korb auf eben diesem Relief auch auf dem Münchener Sabinerinnenraub (Nr. 2) angebracht ist.

hohes und 0,140 langes Relief aus Cedernholz erwähnt werden, das die Bekehrung des Saulus darstellt und trotz mancher Verschiedenheiten im Einzelnen, doch im Gegenstande, in der ganzen Komposition und in der Art der Behandlung mit dem letzterwähnten jener fünf Kremsmünsterer Reliefs so auffällig übereinstimmt, dass es nicht zweifelhaft sein kann, dass beide von derselben Hand herrühren. Herr *P.* Schmid hatte die Liebenswürdigkeit, das Braunschweiger Relief auf Grund einer ihm übersandten Photographie mit dem Kremsmünsterer zu vergleichen und mir darüber folgendes zu berichten: „Schon ein flüchtiger Blick zeigt, dass die Composition im Grossen und Ganzen übereinstimmt und nur in den Details abweicht. Bei der Hauptgruppe stimmt sowohl die Stellung des hl. Paulus, als auch die Lage des Pferdes überein. Der Mantel des P. ist bei uns nicht über dem Kopfe aufgebauscht, sondern liegt halb auf der Schulter, da P. den Kopf etwas erhoben hat . . . Der Krieger, welcher sich in Ihrem Relief in der linken unteren Ecke befindet und dem Gestürzten zu helfen scheint, ist in unserem Relief mehr in den Vordergrund gerückt und kniet neben P., welchen er mit beiden Armen aufrichten will. Der Reiter mit dem wallenden Mantel, der sich unmittelbar hinter dem Gestürzten befindet, stimmt überein sammt der Stellung des Pferdes, ebenso der Reiter mit der Standarte links von ihm. Auch die drohende Figur Christi in der rechten oberen Ecke findet sich in beiden Reliefs, doch ist die Lage der Wolken etwas verschieden; auch fehlt bei uns das Schriftband ganz und ist der Raum nur durch Strahlen ausgefüllt.“ Erheblicher sind dann die Abweichungen bei den Nebenfiguren, besonders an den beiden Seiten, die an dem Kremsmünsterer Relief eine grössere Anzahl Figuren aufweisen, woraus *P.* Schmid wohl mit Recht folgert, dass uns in diesem Werke eine, offenbar aus späterer Zeit herrührende, erweiterte Composition des Braunschweiger Reliefs vorliegt. Mit dieser Annahme stimmt auch durchaus der Stil des letzteren überein, der zahlreiche Verstösse gegen die Perspektive, allerlei Härten in der Zeichnung und gewisse technische Mängel, wie z. B. in der Bildung der Wolken, der Strahlen u. s. w., aufzuweisen hat, die eine noch wenig geübte Hand verraten und daher in diesem Werk eine Jugendarbeit des Künstlers vermuten lassen, die er später, vielleicht auf

Bestellung, in etwas veränderter Form, wie er das auch bei seinen Elfenbeinarbeiten öfters gethan hat,[1] nochmals anfertigte.

An zweiter Stelle seien dann drei in der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände des Hofmuseums zu Wien befindliche Holzreliefs genannt, die in Ilgs „Führer“ durch diese Sammlung S. 150 Nr. 27, 29 und 31 und in dem, von demselben Gelehrten herausgegebenen Buche „Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn“ S. 206 dem *Alexander Colins* aus Mecheln zugeschrieben werden. Diese Zuweisung stützt sich zwar auf eine gewisse allgemeine Stilverwandtschaft der Reliefs mit Arbeiten dieses Niederländers, besonders mit seinen Marmorreliefs am Denkmale Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, beruht aber im wesentlichen auf alter Tradition, „obwohl zugestanden werden muss, dass dies in den Inventaren erst im vorigen Jahrhundert geschieht und zwar bloss in Bezug auf das eine, welches den Raub der Sabinerinnen vorstellt.“ [2] Nun zeigt aber ein anderes dieser drei Werke, das eine Römerschlacht darstellt und in Ilgs oben angeführtem Buche S. 205 abgebildet ist, nicht nur in der ganzen Art der Behandlung, sondern auch in der Verwendung gewisser Motive und sogar ganzer Figuren [3] eine so unverkennbare Verwandtschaft mit den, in obigem Verzeichnis *Elhafen*'scher Arbeiten unter Nr. 1, 10, 11 und Nr. 16—19 angeführten Elfenbeinreliefs, dass auch dieses Werk meines Erachtens nur von derselben Hand herrühren kann. Dazu kommt, dass auch Herr *P.* Schmid die grosse Aehnlichkeit zwischen jenen fünf Kremsmünsterer und diesen drei Wiener Reliefs nachdrücklichst betont und letztere gleichfalls für Arbeiten *Elhafens* zu halten geneigt ist. Unter diesen Umständen dürfte es kaum allzu gewagt erscheinen, wenn ich die Ansicht ausspreche, dass, wie jene fünf in Kremsmünster befindlichen Reliefs und die etwas veränderte Wiederholung eines derselben in Braunschweig, so auch jene drei in Wien aufbewahrten Reliefs von

---

[1] Vgl. z. B. die Nummern 15, 20, 21 meines Verzeichnisses und das, was ich S. 8 über das Wiener Callistorelief gesagt habe.

[2] Briefliche Mitteilung des verstorbenen A. Ilg.

[3] Vgl. z. B. die Figur des links im Vordergrunde mit gefällter Lanze zum Angriff vorschreitenden Kriegers, eine echte Elhafen'sche Figur.

der Hand des Meisters *Ignaz Elhafen* herrühren. Ist dies aber der Fall, so müssen ferner auch zwei, zur Sammlung des Fürsten Lichtenstein in Wien gehörige ähnliche Werke, die den Raub der Sabinerinnen — ein Lieblingsthema *Elhafens* — darzustellen scheinen, sowie die beiden, im Dresdener Grünen Gewölbe befindlichen Holzreliefs, die ebenfalls Reitergefechte antiker Krieger behandeln und ohne genügenden Grund mit *Colins* Namen in Verbindung gebracht werden,[1] *Elhafen* zugesprochen werden, da sie im Ganzen und im Einzelnen mit der eben beschriebenen Folge seiner Arbeiten aufs genaueste übereinstimmen. Alle diese Werke haben eine unverkennbare Aehnlichkeit mit einander, die sich im Material (Cedern- oder Kappelholz), in der technischen und stilistischen Behandlung, z. T. auch in den Maassen kundgiebt, und sind wohl sämmtlich schon in den 70er, bezw. 80er Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden. Ihr Stil ist im ganzen noch strenger und weniger barock als in den Elfenbeinarbeiten des Meisters. Es ist daher wahrscheinlich, dass *Elhafen*, als er diese Holzschnitzwerke fertigte, Italien noch nicht kannte, dass er vielmehr noch unter dem Einflusse anderer Vorbilder stand, zu denen möglicherweise auch *Colins* Arbeiten gehörten, und erst später, also wohl am Ende der 80er und im Laufe der 90er Jahre, sich jenen maassvollen Barockstil aneignete, den ich als das Ergebnis seines römischen Aufenthaltes in Verbindung mit dem Studium von *Michelangelo*, *Rubens* und *Bernini* betrachte.

Dieser Stil des Meisters und sein Kunstcharakter soll nunmehr an der Hand seiner Werke noch etwas eingehender gewürdigt werden.

Wenn wir die letzteren in ihrer Gesammtheit nochmals überblicken, so muss uns zunächst neben der entschiedenen Bevorzugung des Reliefs eine gewisse Einseitigkeit in der Auswahl der von ihm behandelten Gegenstände auffallen. Denn mit wenigen Ausnahmen, die dem Gebiet religiöser Darstellungen angehören und, wie mir scheint, zumeist in die vorrömische Zeit seiner Thätigkeit fallen, ist der Kreis seiner Stoffe auf die klassische Mythologie

---

[1] Siehe J. u. A. Erbstein, Das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden, 1884, S. 167 Nr. 22, 23.

und alte Geschichte beschränkt, wobei bacchische Darstellungen mit besonderer Vorliebe behandelt sind. Jene bekannten und in der Kunst dieser Zeit so häufig vorkommenden Mythen und die halbsagenhaften Ereignisse der älteren römischen Geschichte hat *Elhafen* fast ausschliesslich in seinen Werken dargestellt. Boten sie doch mit ihrem vielfach erotischen Inhalt reichliche Gelegenheit zur Darstellung schöner, nackter Menschenleiber, die neben vollendeter Wiedergabe der Natur jenen eigentümlichen Beigeschmack von Sinnlichkeit besitzen, der zahlreichen Werken aus dieser Epoche, Skulpturen wie Gemälden, eigen ist und bis tief ins 18. Jahrhundert hinein in stetigem Wachsen begriffen bleibt. Allerdings fehlt in *Elhafens* Werken jener frivollüsterne Zug, dem wir in so vielen Schöpfungen hervorragender Meister der Rococoperiode begegnen; auch zeigen seine Figuren, männliche wie weibliche, nicht jene übertriebene Schlankheit und gezierte Anmut, die den Gestalten jener Meister, vor allem ihren weiblichen, eigen war. Vielmehr ist seine Formensprache im Ganzen noch reiner, seine Kunst noch maassvoller und in gewissem Sinne noch strenger. Seine Männer sind kraftvoll, sehnig und muskulös, zugleich aber von einer bäurischen Plumpheit und Schwerfälligkeit, die sie zu jeder anmutigen Bewegung unfähig macht; auch seine Frauen haben volle, ja üppige Formen, die jedoch gleich weit von der gewaltigen Formenfülle Michelangelesker Riesenweiber, wie von der urwüchsigen Derbheit *Rubens*'scher Frauengestalten entfernt sind. Zwischen beiden nehmen sie eher eine vermittelnde Stellung ein, insofern als die weiche Rundung ihrer Formen durch eine gewisse Schlankheit ihrer Glieder ausgeglichen und dadurch den letzteren, die in der gewissenhaften Wiedergabe der Natur uneingeschränktes Lob verdienen, eine freiere und gefälligere Bewegung verliehen wird.

Freilich darf hierbei nicht übersehen werden, dass *Elhafen*, als echter Sohn seiner Zeit und wie die Mehrzahl der damaligen Künstler dem allein herrschenden Geschmacke *Berninis* unterworfen, sich nur zu oft gewisser Uebertreibungen schuldig macht und in einen Stil verfällt, der hart an Manier streift. Das gilt nicht nur im allgemeinen von den häufig so unschönen Stellungen vieler seiner Figuren, wie wir sie besonders in jenen, von heftiger Bewegung und wilder Leidenschaft erfüllten pathetischen Dar-

stellungen erkennen können, sondern auch von gewissen Einzelheiten, für die der Künstler eine merkwürdige Vorliebe bekundet. Dahin gehört vor allem die bis ins kleinste gehende Durchbildung seiner Körper, besonders der männlichen, die, auch wenn sie im Zustande völliger Ruhe sich befinden, doch mit geschwellten Adern und hügelähnlichen Muskellagern versehen sind, als ob der Künstler mit seinem anatomischen Wissen habe glänzen oder ausschliesslich Helden von übernatürlicher Kraft habe darstellen wollen; dahin gehört ferner auch die häufige Wiederkehr des zum Schreien weit geöffneten Mundes, durch den die ohnedies schon wenig anziehenden, ja meist sogar brutalen Gesichtszüge seiner Männer mit jenem „gemein heroischen Ausdruck“, den *Pietro da Cortona* so sehr liebte, noch mehr verzerrt und entstellt werden; dahin gehört endlich auch die geradezu typische Stellung der Finger, von denen die beiden Mittelfinger fast regelmässig eng aneinander geschlossen, die übrigen aber stets weit auseinander gespreizt sind. Diese Bildung der Hand ist charakteristisch für *Elhafen* und dürfte, auch ohne dass man die Lermolieff'sche Kennzeichenlehre hierauf anwendet, in Gemeinschaft mit jenen oben erwähnten Eigentümlichkeiten als ein ziemlich sicheres Merkmal seiner Werke anzusehen sein, mit dessen Hülfe sich vielleicht noch manches von ihnen in Zukunft wird bestimmen lassen.

Mit diesen Schwächen, die übrigens zum Teil, wie schon gesagt, dem Kunstgeschmack seiner, von *Berninis* weitgreifendem Einflusse beherrschten Zeit zur Last fallen, söhnen uns jedoch die vielen Vorzüge seiner Kunst wieder aus, welch' letztere trotz mannigfacher äusserer Verschiedenheiten doch eine entschiedene geistige Verwandtschaft mit *Michelangelo*, vor allem aber mit *Rubens* bekundet. Denn ebenso, wie diese beiden, liebt er es, ein kraftstrotzendes Geschlecht in mächtigen Leidenschaften und kühnen, oft gewaltsamen Bewegungen darzustellen; mit *Rubens* aber, den er offenbar zu Düsseldorf in der an Werken dieses Meisters besonders reichen Galerie des Kurfürsten Johann Wilhelm kennen lernte, teilt er jene Vorliebe für Schilderung mythologischer Vorgänge, wobei er, ebenso wie dieser, den Kreis des Bacchus und dessen Gefolge, Satyrn, Faune und Nymphen besonders gern behandelt. Dieselbe göttliche Sinnlichkeit und dramatische Kraft,

Digitized by Google

die der grosse Vlaame seinen Gemälden dieser Art einzuhauchen verstand, tritt uns auch in *Elhafens*, von zügelloser Sinnenlust und derber Natürlichkeit erfüllten Bacchanalien entgegen, die zu dem besten gehören, was die Elfenbeinbildnerei überhaupt je hervorgebracht hat.

Trotz dieser offenkundigen Beeinflussung scheint er aber niemals unmittelbar nach den Schöpfungen der beiden Meister gearbeitet oder aus denselben irgend etwas nach Kopistenart entnommen zu haben; wenigstens ist es mir nicht gelungen, auch nur einen Fall nachzuweisen, aus dem sich dies mit Sicherheit folgern liesse. Hingegen glaube ich eine andere, von ihm häufiger benutzte Quelle in dem Werke „Recueil des meilleurs dessins de *Raimond la Fage* gravé par cinq des plus habiles graveurs et mis en lumière par les soins de *Vander-Bruggen*" entdeckt zu haben. Denn hier findet sich nicht nur auf Taf. 28 das unmittelbare, nur wenig veränderte Vorbild für die auf dem Relief Nr. 3 vorkommende Gruppe eines Pan, der nach der Brust einer ein Tamburin haltenden Bacchantin greift, während ihm ein jugendlicher Genosse den Saft einer Traube in den Mund presst, sondern es begegnet uns auch auf einem anderen kleinen bacchischen Friese (Taf. 34, 1) die auf den Reliefs Nr. 6 und 20 dargestellte Gruppe einer auf einem Felsblocke sitzenden, vom Rücken gesehenen nackten Nymphe, die einen davoneilenden Satyrn zurückzuhalten sucht.[1] Aber auch zahlreiche andere Motive aus diesen Zeichnungen *la Fages*, die hier nicht weiter angeführt werden sollen, scheint *Elhafen*, wie ein Blick in obiges Werk lehrt, mehr oder minder frei in seinen Kompositionen verwertet zu haben. Dass und in welcher Weise er endlich auch Blätter von *Testa* und *Saenredam* sowie Stiche nach *Raffael*, *Lebrun* und *Pietro da Cortona* benutzt hat, habe ich schon oben kurz hervorgehoben.

---

[1] Indessen dürfte bei dem eklektischen Charakter, den gerade dieses Relief trägt, nicht ausgeschlossen sein, dass E. möglicherweise auch ein anderes malerisches Vorbild für dieses Werk benutzt hat, wobei ich in erster Linie an Tizian's und Veronese's bekannte Compositionen «Venus und Adonis» erinnere. Das hier vorkommende Motiv: Adonis, im Begriff sich zu entfernen, wird von Venus zurückgehalten, hat zu viel Aehnlichkeit mit jener Elhafen'schen Gruppe, um die Vermutung einer gewissen Abhängigkeit von jenen Gemälden, und bestünde sie auch nur in einer äusseren Anregung, ohne weiteres abzulehnen.

Kann ihm so der Vorwurf einer gewissen künstlerischen Unselbständigkeit, eines mitunter zu weit gehenden Eklekticismus, der uns am auffälligsten in dem Relief Nr. 3 entgegentritt, in dem sich Entlehnungen aus *la Fage*, *Testa* und der Antike finden, nicht ganz erspart bleiben, so muss doch auf der anderen Seite sein hervorragendes Geschick in der Verbindung dieser verschiedenartigen Bestandteile sowie seine Gabe, bestimmt zu zeichnen und verständig zu komponiren, anerkannt werden.

Die Anordnung seiner Figuren ist in den meisten Fällen ungezwungen und natürlich, ihre Gruppirung, selbst in den zum Teil sehr figurenreichen Darstellungen, klar und durchsichtig, wie verwickelt sie auch auf den ersten Blick erscheinen mag. *Elhafen* empfindet und komponirt durchaus nach jenen malerischen Gesichtspunkten der *Berninischen* Schule. Die Gesetze des Reliefstils sind für ihn, wie überhaupt für die gesammte Plastik seiner Zeit, nicht vorhanden, und, unbekümmert um dieselben, stuft er seine Reliefs nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund ab, indem er die Figuren des ersteren als Hochreliefs mitunter fast vollrund herausarbeitet, diejenigen des Mittelgrundes in mässig flachem Relief behandelt und alles übrige in nur geringer Erhebung und starker, perspektivischer Verjüngung darstellt. Trotz dieser äusseren Trennung bleibt jedoch die Komposition geschlossen und der Zusammenhang der einzelnen Gruppen gewahrt, wenn nicht, wie z. B. auf dem Callistorelief Nr. 12 und dem Bacchanal Nr. 3, Figuren dazwischen geschoben werden, die, wie hier die beiden nach rechts gelagerten, sich abwendenden Nymphen, nur als Füllfiguren zu betrachten sind, die mit der Haupthandlung nichts zu thun haben und etwa eine ähnliche Rolle spielen wie die Ortsgottheiten auf antiken Sarkophagen, an die sie auch in ihrer ganzen Haltung lebhaft erinnern.

Jener malerische Charakter seiner Reliefs wird aber weiter noch verstärkt durch die reiche Verwendung von Baum- und Strauchwerk, Pflanzen und Gestein, sowie anderem, das ungleiche Terrain belebenden oder die Oertlichkeit näher kennzeichnenden Beiwerk, das der Künstler mit gleicher Naturtreue und Sorgfalt behandelt, wie die nackten und die mit Gewändern in freiem, flüssigen Faltenwurf bekleideten Gestalten. In Allem äussert sich eine hohe künstlerische Kraft, mit der sich eine technische Fertigkeit und

eine Meisterschaft in der Behandlung des Materials verbindet, wie sie grösser kaum gedacht werden kann. Wie weich und doch bestimmt sind die Umrisse seiner Figuren gezeichnet, wie zart und delikat die schwellenden Formen der nackten Körper behandelt, die in dem milden, warmen Glanz des Elfenbeins mit seiner an die Haut erinnernden Textur wie von pulsirendem Leben erfüllt erscheinen! *Elhafen* war in seiner Art ein wahrhaft grosser Künstler, und so darf er es wohl verdienen, aus dem Halbdunkel, das ihn bisher umgab, ans volle Licht des Tages gezogen zu werden, um fortan einen angemessenen Platz in der Geschichte der deutschen Kleinkunst des 18. Jahrhunderts einzunehmen.

II. Balthasar Permoser.

Unter den deutschen Barockbildhauern ist *Balthasar Permoser* ohne Zweifel eine der eigenartigsten und selbständigsten Erscheinungen, obwohl die mannigfachen Einflüsse, die er während seiner Lehrzeit in sich aufgenommen, und die verschiedenen Schulen, die er nach einander durchlaufen hat, zu allen Zeiten seines Lebens deutlich erkennbar bleiben. Allein trotz *Weisskircher* und *Dario*, seinen Salzburger Lehrern, trotz *Pietro da Cortona* und *Bernini*, seinen beiden italienischen Vorbildern, um nur diese hier zu nennen, hat *Permoser* doch schliesslich einen eigenen Stil ausgebildet, dem alle Schwächen, aber auch alle Vorzüge der Kunst seiner Zeit in gesteigertem Maasse eigen waren. Heftig und leidenschaftlich bis zum äussersten und doch auch wiederum süsslich und geziert in der Bewegung seiner Gestalten, schwungvoll, aber auch zugleich übertrieben malerisch im Aufbau seiner Gruppen, überraschend sicher, wenn auch mitunter allzu realistisch,

ja sogar derb und roh in seiner Formensprache, dabei ein Virtuos der Technik und nicht zuletzt ein hervorragend dekoratives Talent, tritt er uns als ein echter Künstler seiner Zeit, als ein kraftvoller Vertreter der deutschen Barockplastik, wie sie deren nicht viele gehabt, entgegen. Und alle diese Eigenschaften, nur im verkleinerten Maassstab, aber darum nicht minder scharf ausgeprägt, finden wir auch in seinen Elfenbeinskulpturen wieder, die den Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung bilden sollen. Bevor wir an dieselbe herantreten, dürfte ein Blick auf das Leben und die Entwicklung des Künstlers angebracht erscheinen.

Balthasar Permoser[1] war geboren am 13. August 1650 zu Cammer in dem damals zu Salzburg gehörigen Gerichte Traunstein. Die früh erwachte künstlerische Neigung des Knaben wurde zunächst durch den Bildhauer *Wilhelm Weisskircher*[2], daneben aber auch — wenigstens indirekt — durch *Antonio Dario* in Salzburg zur Entwicklung gebracht, dessen Hauptwerk, der seit 1664 erbaute Hofbrunnen mit seinen lebendig und leidenschaftlich bewegten Figuren, auf die lebhafte Phantasie des jungen Künstlers einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt zu haben scheint. Den entscheidenden Anstoss erhielt aber seine künstlerische Entwicklung erst, als er, nach vorübergehendem kurzen Aufenthalt in der Werkstatt des sonst nicht weiter bekannten Bildhauers *Knaker* in Wien, nach Florenz kam und hier in den Bannkreis des, neben *Borromini* und *Bernini*, grössten aller Barockkünstler, des *Pietro da Cortona* trat. Ihm, dem Meister des dekorativen Stils, und dem allmächtigen Einflusse *Lorenzo Berninis*, dem sich kein aufstrebendes junges Talent entziehen konnte, hat

[1] Aus der reichen, aber überall zerstreuten Literatur hebe ich nur folgende, hauptsächlich von mir benutzte Aufsätze hervor: Hasche, Magazin d. sächs. Geschichte I (1784) S. 148 ff., II S. 656 f. — C. L. von Hagedorn Lettres à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques Dresde (1755) S. 332 ff. — Füssli, Allgemeines Künstlerlexikon II T. 5 Abschnitt (1810) S. 1059. — Ilg in den Mitteilungen der K. K. Central-Kommission f. Erhaltung d. Kunstdenkmale 1878 S. 117 ff. und ferner in der Allg. Deutsch. Biographie 25 S. 382 ff. — C. Gurlitt, Andreas Schlüter S. 23 ff. — G. Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts 1895 S. 8 ff.

[2] C. Gurlitt nennt irrtümlicherweise den Maler Johann Adam W. vergl. aber J. Wastler, Steyrisches Künstlerlexikon 1883 S. 183.

Permoser ohne Zweifel seine glänzende Begabung für malerisch dekorative Aufgaben zu verdanken gehabt. Aber nicht nur als lernenden, sondern auch schon als selbständig schaffenden Künstler sehen wir ihn in Italien; denn er hat, wie übereinstimmend berichtet wird, für seinen Gönner, den prunkliebenden Cosimo III de' Medici (1670—1723), nicht nur grössere Werke ausgeführt, darunter vor Allem mehrere Figuren für die Theatinerkirche in Florenz, sondern auch besonders viel in Elfenbein gearbeitet, wozu ihn die reichen Schätze der dortigen Kunstkammer angeregt haben mögen.[1]

Vierzehn Jahre blieb er, wie es weiter heisst, in Italien; doch ist es ungewiss, wann er dorthin kam und wann er es verliess, da das Jahr 1665, wo Ilg vermutungsweise den damals noch sehr jugendlichen Künstler dort eintreffen lässt, ohne Zweifel ein zu früher Ansatz ist, mit dem sich die Nachrichten über seinen weiteren Lebensgang nur schwer vereinigen lassen. Wenn nämlich *Permoser* schon 1679 Italien verlassen hätte, würde eine Lücke in seinem Leben durch die Angabe Hagedorns entstehen, dass *Permoser* noch unter der Regierung des Kurfürsten Johann Georg III (1680—91) nach Dresden gekommen sei. Da wir auf Grund dieser Angabe nicht annehmen können, dass seine Uebersiedelung sofort bei dem Regierungsantritt des Kurfürsten stattgefunden habe, sondern vermutlich erst einige Jahre später, würde bei dem Mangel an weiteren zuverlässigen Nachrichten die Frage offen bleiben, wo und wie *Permoser* die Zeit von 1680 bis dahin zugebracht hätte. Denn ein zweiter längerer Aufenthalt in Wien, den Ilg vermutet und für den die berühmte Statue des Prinzen Eugen im dortigen Belvedere an erster Stelle sprechen könnte, ist ebenfalls durch nichts erwiesen, da diese Statue, wie jetzt feststeht, erst nach 1710 und zwar in Dresden entstanden ist. Es bleibt also, wenn wir jene Lücke einigermassen glaubhaft ausfüllen wollen, nichts anderes übrig als anzunehmen, dass *Permoser*, was ja auch an sich schon wahrschein-

---

[1] Vgl. Keyssler, Neueste Reise I (1740) S. 496. Leider ist es meinen Nachforschungen, bei denen ich an Ort und Stelle in dankenswertester Weise von Herrn Dr. von Fabriczy unterstützt worden bin, nicht gelungen, ein solches Werk des Meisters auf italienischem Boden, sei es in öffentlichem oder in Privatbesitz, nachweisen zu können.

licher ist, erst einige Jahre später, also vielleicht im Alter von etwa 20 Jahren, nach Italien gekommen sei.

In Dresden aber blieb er zunächst bis 1704 und fertigte hier als sein erstes grösseres Werk, von dem wir sichere Kunde besitzen, an der Ecke eines Hauses die Figur eines lebensgrossen fliegenden Saturn, ein Erinnerungsmal an jenen furchtbaren Brand, der im Jahre 1685, wo also P. vermutlich schon dort war, einen grossen Teil Alt-Dresdens zerstörte. Doch scheint es, als ob er sich während dieses Zeitraums nicht beständig dort aufgehalten habe, da Hagedorn und nach ihm Lipowsky,[1] von verschiedenen Reisen des Künstlers nach Italien sprechen, die, wenn wir ihren Worten Glauben schenken dürfen, z. T. wenigstens in die Zeit seines ersten Dresdener Aufenthaltes fallen müssen, der, wie schon erwähnt, 1704 sein Ende erreichte. In diesem Jahre folgte *Permoser*, wahrscheinlich veranlasst durch den nordischen Krieg, der die Kunsttätigkeit in Sachsen lahm legte,[2] einem Rufe König Friedrichs I nach Berlin, um dort während eines sechsjährigen Aufenthaltes eine Anzahl Figuren für den neuangelegten Park von Charlottenburg und verschiedene andere Werke anzufertigen,[3] die z. T. untergegangen, z. T. als Arbeiten seiner Hand mit Sicherheit nicht mehr nachzuweisen sind. Doch schon im Jahre 1710 wurde er von König August II nach Dresden zurückberufen, wo er, nachdem er einen glänzenden Antrag Herzog Cosimos von Florenz ausgeschlagen hatte, als Hofbildhauer eine reiche künstlerische Tätigkeit, hauptsächlich für den Zwingerbau und grossen Garten, entfaltete und, geringe Unterbrechungen durch Reisen abgerechnet, bis zu seinem Tode am 20. Februar 1732 geblieben ist.

Soviel über den äusseren Lebensgang des Künstlers, wie er sich uns auf Grund der überlieferten Nachrichten in der wahrscheinlichsten Weise darstellen dürfte. Seine gesammte künstlerische Tätigkeit zu schildern und die zahlreichen, meist für Gärten und Paläste geschaffenen Werke aufzuzählen, kann hier nicht der Ort sein, wo uns nur eine Seite seines reichen Schaffens

---

[1] Bayerisches Künstlerlexikon II S. 9.
[2] Vergl. Gurlitt a. a. O. S. 24.
[3] Vergl. F. Nicolai, Beschreibung von Berlin und Potsdam. Anhang (1786) S. 100.

beschäftigen soll. Wenn letzteres auch während der ganzen Dauer seines Lebens hauptsächlich der Bildhauerkunst grossen Stils gewidmet war, so hat er doch auch und zwar, wie wir sahen, schon frühe öfters den Meissel mit dem Schnitzmesser vertauscht und ausser Stein, Holz und Metall vor Allem auch das Elfenbein in meisterhafter Weise zu bearbeiten verstanden.[1] Während sich aber die Entstehung der meisten seiner grösseren Skulpturen zeitlich und örtlich ziemlich genau bestimmen lässt, ist dieses bei den Elfenbeinwerken des Meisters leider nicht möglich, da einerseits die Ueberlieferung über sie, als den minder wichtigen Teil seiner Tätigkeit, zu dürftig und unsicher ist, anderseits auch die Werke selbst, von vereinzelten Fällen abgesehen, keinerlei Bezeichnung tragen. Wir sind daher, so oft wir der Frage nach der Zeit und dem Ort ihrer Entstehung näher treten, fast stets nur auf Vermutungen angewiesen, denen ein um so weiterer Spielraum gelassen ist, als sich die Elfenbeinbildwerke *Permosers* nicht auf einen bestimmten Zeitabschnitt, sondern auf das ganze lange Leben des Künstlers, von seinem italienischen Aufenthalt angefangen bis in die späte Dresdener Zeit, zu verteilen scheinen. Unter diesen Umständen und besonders auch, weil sich aus seiner langen Schaffensperiode am Hofe Cosimos III, wie schon oben hervorgehoben wurde, kein einziges Werk dieser Art mit Sicherheit nachweisen lässt, glaube ich von dem Versuche einer chronologischen Aufzählung derselben absehen und sie lieber nach anderen Gesichtspunkten ordnen zu müssen. Dabei hat sich mir eine Gruppirung nach Gegenständen als die bei weitem praktischste ergeben, da diese nicht nur den besten Ueberblick über die Vielseitigkeit seiner Stoffe gewährt, sondern auch zugleich seinen grösseren bildhauerischen Arbeiten in bequemster Weise sich nebenordnet. Wir unterscheiden demgemäss folgende vier Gruppen: 1. Die mythologisch-allegorischen Darstellungen, 2. die religiösen Darstellungen, 3. Bildnisse und Bildnissgruppen, 4. Werke verschiedener Art.

---

[1] In seiner Grabschrift heisst es mit Bezug auf seine vielseitige Geschicklichkeit in der Behandlung aller möglichen Materialien

«Seine Hand macht teuer Marmelstein,
Wachs, Holtz, Metal und Helfenbein.»

vergl. Müller a. a. O. S. 15.


Google

Die an Zahl und Bedeutung wichtigste Gruppe unter *Permosers* Arbeiten in Elfenbein bilden diejenigen, deren Stoffe er dem Gebiete der klassischen Mythologie und der mit ihr verwandten Allegorie entnahm. Kein Wunder; denn diese ganze Gattung lag nicht nur im Geiste jener Zeit, deren Geschmack sie am vollkommensten entsprach, hier konnte *Permoser* auch eine seiner stärksten Seiten, die man schon frühe und ganz besonders an ihm schätzte, nämlich seine, auf sicherstem anatomischen Wissen beruhende Kenntnis des menschlichen Körpers, die sich besonders an stürmisch bewegten Gestalten und an seinen Greisenfiguren in einem kühnen, um nicht zu sagen, brutalen Naturalismus offenbarte, in schrankenloser Weise zum Ausdruck bringen. Da seine Kunst ausschliesslich oder doch vorzugsweise ein körperliches Ideal kennt, legt er den Hauptnachdruck auf die Form, der gegenüber das geistige Leben sich entweder in einer bis zur Verzerrung gesteigerten Empfindung oder in einem süsslich conventionellen Lächeln äussert; das bemerken wir vor Allem bei seinen weiblichen Figuren, in denen sich die kokette Grazie, aber auch die versteckte Lüsternheit jener sittlich faulen Zeit in vollkommenster Weise verkörpert, während uns in seinen männlichen Gestalten einerseits die strotzende Gesundheit und rohe Kraft, anderseits der greisenhafte Verfall in seiner höchsten Potenz entgegentritt. Eine Idealisirung der Form im höheren Sinne dürfen wir bei *Permoser* ebensowenig wie bei irgend einem anderen Vertreter der Barockplastik suchen, und so kann es uns nicht wundern, wenn auch seine Götter, Heroen und allegorischen Gestalten jeder Würde und Hoheit entkleidet und zu gewöhnlichen Menschen von oft recht derber und alltäglicher Erscheinung erniedrigt worden sind.

Das gilt von seinen Marmorstatuen in gleichem Maasse wie von seinen Elfenbeinfigürchen, unter denen ich einen Jupiter im Grünen Gewölbe zu Dresden[1] voranstelle. Der Gott mit lang wallendem Barte sitzt, Blitze schleudernd, wie ein Reiter auf dem Adler, der die mächtigen Fittiche weit auseinander gespannt hat. Die Gruppe dient als Bekrönung einer, mit Schildpatt und vergoldeter Silberverzierung belegten korinthischen Säule, deren Posta-

[1] Siehe J. u. A. Erbstein, das Königl. Grüne Gewölbe zu Dresden 1884 S. 30 Nr. 340.

ment vier ovale Medaillons mit in Silber getriebenen mythologischen Darstellungen schmücken. Das Motiv der Gruppe ist nicht neu, und auch ohne die Bemerkung im Grässe'schen Katalog[1] „eine angeblich nach einer sonst zu Genua befindlichen Camee von *Balthasar Permoser* geschnittene Gruppe“ würde man annehmen können, dass der Künstler durch ältere Vorbilder direkt oder indirekt dazu angeregt worden sei. Gerade auf antiken geschnittenen Steinen, daneben wohl auch auf Plaketten, die aber ihrerseits wieder zumeist auf erstere zurückgehn, endlich auch in Bronzegruppen der Renaissance[2] ist der auf dem Adler thronende Jupiter nicht gerade selten, und so dürfen wir jener Bemerkung, soweit sie einen Cameo als Vorbild des Künstlers nennt, im Allgemeinen wohl Glauben schenken. Entbehrt so die Gruppe auch der Originalität der Erfindung, so muss doch ihre Verwendung zum Schmucke einer Säule als eine höchst angemessene bezeichnet werden, und in der That bildet sie mit ihr — und das ist ein Hauptverdienst des Künstlers — ein einheitliches, aus einem Guss bestehendes Ganze von feiner künstlerischer Durchführung. Trotz fehlender Bezeichnung verrät die Skulptur in ihrer ganzen Erscheinung und in allen Einzelheiten so deutlich die Hand *Permosers*, dass ich keinen Augenblick zögere, sie für ein authentisches Werk des Meisters zu erklären.

Das Gleiche gilt von einem zweiten, ebenfalls im Grünen Gewölbe befindlichen Werk, das Herkules, Omphale und Cupido zu einer Gruppe vereinigt darstellt.[3] Der nackte Heros sitzt, das rechte Bein bequem über das linke geschlagen, auf einem Felsblock, in beiden Händen Flachsgewinde haltend, den Kopf, der durch den weit geöffneten Mund und die in die Höhe gezogenen Augenbrauen einen fast schmerzlich klagenden Zug im Stile Laokoons erhält, zu der neben ihm stehenden Omphale emporgerichtet. Diese ist gleichfalls nackt, da das vom Kopf über den

[1] Beschreibender Katalog des Königl. Grünen Gewölbes zu Dresden 1872 S. 23.

[2] Eine solche Gruppe besitzt z. B. das Herzogl. Museum zu Braunschweig «siehe Führer 1897 S. 331 Nr. 109». Eine Wiederholung dieser Gruppe abgebildet im Helbingschen Auktionskatalog vom 22.4.1895 Nr. 172.

[3] Siehe J. und A. Erbstein a. a. O. S. 16 Nr. 42.

Rücken fallende Löwenfell, dessen einen Zipfel sie vor die Brust hält, während ein anderer auf ihrer linken Schulter liegt, mehr zur künstlerischen Drapierung als zur Verhüllung der Gestalt dient, und hat ihrerseits den Kopf leicht nach rechts gesenkt, ihrem schmachtenden Liebhaber entgegen. Als Dritter folgt in der Reihe ein geflügelter Cupido, der im linken Arm des Helden gewaltige Keule trägt und triumphirend den Beschauer mit nachdrücklicher Geberde auf das seltsame Schauspiel hinweist, das in so beredter Weise die Macht und Stärke des Allsiegers Eros verkündet.

Die Figuren dieser Gruppe sind in einer Reihe nebeneinander geordnet, sodass die aufrecht stehende Omphale die Mitte hält, während sich links von ihr der sitzende Herkules, rechts der stehende Cupido anschliessen. So baut sich die Gruppe in strenger Anordnung in Form einer Pyramide oder, richtiger, im Rahmen eines gleichseitigen Dreiecks auf. Allein auffälligerweise besteht sie nicht aus einem Stück Elfenbein, sondern jede Figur ist, nebst dem dazu gehörigen Teil der als Erdboden charakterisirten Basis, für sich gearbeitet und erst nachträglich mit den andern in ziemlich loser Weise verbunden, sodass, da auch die Zeit zerstörend mitgewirkt hat, überall Fugen entstanden sind, die den Eindruck erwecken, als müsse das Werk bei der geringsten Erschütterung zusammenfallen. Ich werde weiter unten noch auf diese mehr technisch-materielle Frage zurückkommen; hier zunächst noch einige Worte über die rein künstlerische Seite der Gruppe. Mit vollendeter Meisterschaft sind die Körper behandelt, die in dieser Nebeneinanderstellung eines männlichen, weiblichen und Kinderkörpers doppelt lehrreich und charakteristisch für diesen Teil der *Permoser*'schen Kunst sind. Diese zwar scharf beobachteten, aber ins Uebermaass gesteigerten Muskelpartien am Körper des Herkules, dessen Bewegung überaus gesucht und gekünstelt erscheint, diese kräftigen, vollen und doch weichen Formen an dem der Omphale und endlich dieser rundliche, glatte und fette Knabenkörper, sie sind für *Permoser* ebenso bezeichnend wie der pathetische, von heftigem Liebesgram erfüllte Kopf des Helden, der flaue Ausdruck im Antlitz der Heroine und der derbe, gewöhnliche Zug im pausbackigen Gesicht des Cupido. Die Detailbehandlung des Haares, der Flügel und

alles Beiwerks zeugt von eingehender Naturbeobachtung wie von grosser technischer Geschicklichkeit. *Permoser* konnte stolz sein auf dieses Werk und brauchte sich nicht zu scheuen, es als seine Schöpfung auch äusserlich dadurch kenntlich zu machen, dass er vorn in der Mitte der Basis seine vollständige Bezeichnung anbrachte.

Es scheint, als ob die Gruppe sich einer besondern Beliebtheit zu erfreuen gehabt hätte; denn hierfür spricht der Umstand, dass sich nicht weniger als drei Wiederholungen nachweisen lassen, von denen allerdings nur zwei erhalten sind, während die dritte leider verschollen und nur in der Ueberlieferung noch vorhanden ist.

Die erste von ihnen befindet sich gleichfalls im Grünen Gewölbe.[1] Sie ist ein wenig kleiner wie die vorige, mit der sie sonst, von Einzelheiten abgesehen, genau übereinstimmt, ist aus einem Stück gearbeitet und, obwohl unbezeichnet und im Ganzen auch weniger frisch und energisch durchgeführt, doch wohl ebenfalls ein eigenhändiges Werk des Meisters.

Das Gleiche möchte ich von einer zweiten Wiederholung glauben, die 1873 aus dem Mossnerschen Vermächtniss mit vielen andern Elfenbeingegenständen in das Berliner Kunstgewerbemuseum gekommen ist. Die 0,220 hohe Gruppe entspricht im Wesentlichen dem kleineren Dresdener Exemplar; merkwürdigerweise ist aber auch sie, gerade so wie die grössere Dresdener Gruppe, aus drei Stücken zusammengesetzt, wobei als besonderer Umstand hinzukommt, dass, während die Figuren des Herkules und Cupido vollrund gearbeitet sind, die der Omphale an der hinteren Fläche gerade abgeschnitten und hier ungefähr in der Mitte mit einem Bohrloch versehen ist. Da auch die Rückseite des Felsblockes, auf welchem Herkules sitzt, in derselben Weise scharf abgeschnitten ist, drängt sich die Vermutung auf, dass entweder die ganze Gruppe oder auch die einzelnen Figuren eine Verwendung zu dekorativen Zwecken, vielleicht als Nischenfiguren, gehabt haben mögen. War, was anzunehmen ist, diese Verwendung nicht die ursprüngliche, so wird die Herrichtung hierfür später von anderer Hand stattgefunden haben, wobei dann möglicherweise auch die Signatur des Künstlers verloren gegangen ist.

---

[1] Siehe J. und A. Erbstein a. a. O. S. 16 Nr. 41.

Schliesslich besass das Herzogliche Museum zu Braunschweig ein drittes Exemplar dieser Gruppe, das in einem, 1798 neu aufgenommenen Inventar der Elfenbeinsammlung unter Nr. 480 S. 243 folgendermassen beschrieben wird: „Eine Gruppe von 3 Figuren: Herkules, welcher spinnt, Omphale, die sich mit der Löwenhaut bekleidet und Cupido der mit der Keule des Herkules spielet." Diese Gruppe ist mit vielen anderen Kunstgegenständen 1806 von den Franzosen aus dem Museum geraubt und nicht wieder zurückgebracht worden. Ob und wo sie heute noch existirt, weiss ich nicht zu sagen; doch bin ich in der Lage, als Ersatz für die verlorene eine zweifellos sichere Nachbildung in Altfürstenberger Porzellan nachweisen zu können, die sich ebenfalls im Herzoglichen Museum befindet. Diese Porzellangruppe, die schon in einem Preisverzeichnis Fürstenberger Porzellans aus dem Jahre 1773 erwähnt wird und nach dem Formenbuch ein Werk des Modelleurs *Rombrich* gewesen zu sein scheint, zeichnet sich durch die sorgfältige Durcharbeitung der Formen, den schönen, fein abgestuften Fleischton und die herrlich leuchtende Glasur vor vielen anderen Schöpfungen Fürstenbergs aus, ist aber im Uebrigen offenbar eine getreue Nachbildung der verlorengegangenen Elfenbeingruppe des Museums, mit deren erhaltenen Repliken in Dresden und Berlin sie durchaus übereinstimmt. Wie häufig aber gerade die Fürstenberger Modelleure die Sammlungen des damaligen Kunstkabinets und besonders auch diejenige der Elfenbeingegenstände für ihre Zwecke auszubeuten wussten, habe ich bereits an anderer Stelle genügend beleuchtet;[1] ich kann mich daher an dieser Stelle um so mehr auf das bereits dort Gesagte beziehen, als ich weiter unten Gelegenheit haben werde, nochmals hierauf zurückzukommen.

Hier aber möchte ich zunächst noch einige interessante Umformungen erwähnen, die man in Fürstenberg mit jener Porzellangruppe vorgenommen hat. So sehen wir z. B. in einer Bisquitgruppe des Herzogl. Museums die drei Figuren nicht, wie in allen obengenannten Beispielen, nebeneinander, sondern einander gegenüber zu einer Rundgruppe zusammengestellt, eine Aenderung, die ja leicht zu bewerkstelligen war, da jede Figur für sich besonders

[1] Vergl. Kunstgewerbeblatt N. F. I. S. 109 ff.: II S. 30 ff.

geformt zu werden pflegte. Aus diesem Grunde liess sich auch die dekorative Verwendung der Figuren, wie sie uns weiterhin an einer weiss glasirten Vase derselben Sammlung entgegentritt, unschwer vornehmen. Während nämlich der obere Teil des Körpers dieser, auf einer dreiseitigen Platte stehenden Vase mit Satyrköpfen und Guirlanden geschmückt ist, zeigt der untere abwechselnd drei kleinere und drei grössere nischenartige Vertiefungen und in den letzteren die Figuren des Herkules und der Omphale aus der *Permoser'schen* Gruppe; die dritte grössere Nische ist jetzt leer, enthielt aber ursprünglich wohl den kleinen keuletragenden Cupido, sodass wir also hier jene drei Figuren zu rein dekorativen Zwecken verwendet sehen. Und hiermit nehme ich meine schon oben ausgesprochene Vermutung] wieder auf, indem ich, ausgehend von dieser Beobachtung und anknüpfend an die oben geschilderte technisch-materielle Beschaffenheit der grösseren Dresdener und der Berliner Gruppe, von neuem die Ansicht ausspreche, es dürften auch diese beiden Gruppen einst in ähnlicher Weise, freilich nicht zum Schmucke einer Vase, wohl aber vielleicht als Figuren für die Nischen eines Kunstschrankes aus Ebenholz gedient haben. Denn, um das von vornherein zu betonen, wie so viele Bildwerke jener Zeit, wie vor Allem auch die meisten grösseren Skulpturen *Permosers* nicht als selbstständige Werke gedacht sind, sondern ihre wahre Bedeutung erst im Rahmen einer pompösen Architektur oder auf dem grünen Hintergrunde eines Parkes empfangen, so müssen wir, wie ich das weiter noch zu zeigen hoffe, auch für einen grossen Teil der Kleinbildwerke dieses Meisters eine ähnliche d e k o r a t i v e Bestimmung voraussetzen, und wenn wir dies auch im vorliegenden Falle thun, wird sich meines Erachtens nicht nur die Thatsache der öfteren Wiederholung dieser Gruppe, sondern vielleicht auch das Fehlen der Signatur an zwei Exemplaren derselben am natürlichsten erklären lassen. Soviel über diese Gruppe und ihre Wiederholungen.

Ueber ein weiteres Werk mythologischen Inhalts, ein Basrelief mit der Geschichte des Argus und Merkur, sind wir nur aus der Litteratur unterrichtet. Dieses Werk befand sich, wie C. H. von Heinecken in seinen „Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" 1. Bd. (Leipzig 1768) S. 70 Anm. berichtet,

im Besitze des Herrn von Hagedorn zu Dresden;[1] zugleich heisst es hier, dass die Figuren „fast ganz“ gewesen seien, was, da ausdrücklich von einem Basrelief die Rede ist, wohl nur so verstanden werden kann, dass sie nicht in ganzer Figur, sondern etwa nur als Kniestück dargestellt waren. Aus diesem Grunde wird es auch nicht angehen, ein Elfenbeinrelief des Herzogl. Museums zu Braunschweig, das in starker Erhebung Merkur darstellt, wie er den Argus einschläfert,[2] mit diesem verschollenen Werke *Permosers*, dessen Kunstweise es im Uebrigen in vielen Punkten an sich trägt, in Verbindung zu bringen.

Diesen Werken rein mythologischen Inhalts schliessen sich am besten die Darstellungen von Putten und nackten Kindern an. Besonders die letzteren zählen zu den Lieblingsaufgaben *Permosers*, mag er sie nun, wie er das mit Vorliebe thut, mit andern grösseren Figuren gruppiren oder auch in freien, selbstständigen Schöpfungen darstellen. Freilich ist er gerade bei solchen Figuren, wenn wir der Ueberlieferung Glauben schenken dürfen, mehr wie bei andern Werken fremden Vorbildern direkt oder indirekt gefolgt; vor allem scheint es, als ob auch er, wie so mancher andere Künstler, sich dem, auf diesem Gebiete vorherrschenden Einflusse *Fiamingos*, dessen Spuren wir noch bis tief ins 18. Jahrhundert bei Kinderdarstellungen wahrnehmen, nicht gänzlich habe entziehen können. So wird z. B. von einer im Grünen Gewölbe aufbewahrten Figur eines nackten Kindes, das rücklings auf einem ausgebreiteten Gewande schlafend liegt, überliefert, *Permoser* habe es nach einem in Rom befindlichen Original *Fiamingos* geschnitten.[3] Es soll, wie mir Herr Hofrat J. Erbstein persönlich mitteilte, in diesem Falle eine „alte Tradition“ sein und es ist ja hinlänglich bekannt, wie zähe man an einer solchen festzuhalten pflegt. Leider vermag ich sie nicht näher zu prüfen, da mir jenes Werk *Fiamingos* nicht bekannt ist;

---

[1] Es war dies der schon oben erwähnte Christian Ludwig von Hagedorn, der jüngere Bruder des Dichters, der als Generaldirektor der Kunstakademien zu Dresden und Leipzig 1780 in ersterer Stadt gestorben ist.

[2] Siehe »Führer S. 302 Nr. 260«.

[3] Siehe Grässe a. a. O. S. 22; J. u. A. Erbstein a. a. O. S. 26 Nr. 269 z.

Digitized by Google

doch möchte ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass ähnliche schlafende Kinderfiguren nicht gerade selten sind, dass sie vielmehr schon lange vor *Fiamingo*, ja schon seit den Zeiten der Antike in grosser Zahl begegnen.[1] Ich vermag zudem auch nichts an jenem Dresdener Figürchen zu entdecken, was notwendigerweise für eine Urheberschaft *Permosers* sprechen müsste. Gerade bei solchen Kinderfiguren mit ihrer oft etwas unbestimmten und wenig individuellen Formengebung ist es ja erfahrungsgemäss überaus schwer, die Hand eines bestimmten Meisters, und wäre es selbst ein *Fiamingo* oder *Algardi*, in jedem einzelnen Falle mit Sicherheit festzustellen, und so muss ich auch bei diesem Werke unentschieden lassen, ob es in der That von *Permoser* herrührt und ob jene Tradition zu Recht besteht.

Aehnlich verhält es sich mit einem zweiten Werk dieser Art, das sich ebenfalls im Grünen Gewölbe befindet,[2] nämlich mit der Figur eines bogenschnitzenden Cupido. Der kleine, geflügelte Gott hat den Bogen fest gegen die Brust gestemmt und ist im Begriff, ihn mit dem Schnitzmesser zu bearbeiten. Es ist ein frisches, liebenswürdiges Werkchen von weicher, delikater Formenbehandlung, in der Erfindung aber weder selbständig noch originell. Schon im Grässeschen Katalog findet sich bei dieser Figur der Zusatz: „nach Corregio“, der dann in die von *J.* und *A. Erbstein* verfasste Beschreibung des Grünen Gewölbes übernommen wurde. Doch liegt hier, was mir auch Herr Hofrat Dr. *J. Erbstein* zugab, eine Verwechslung mit dem berühmten Bogenschnitzer des *Parmeggianino* in der Kaiserl. Gemäldesammlung zu Wien vor, einem Bilde, das ja bekanntlich lange für ein Werk Correggios galt.[3] Nun besteht allerdings zwischen diesem Bilde, von dem die Dresdener Gallerie eine alte

---

[1] Vergl. über antike Statuen von schlafenden Amoretten: Zeitschrift für bild. Kunst 1877 S. 129 ff., 1883 S. 233 ff. Ein dem Dresdener ganz ähnliches Figürchen eines nackten schlafenden Amors in Elfenbein befindet sich im herzogl. Museum zu Braunschweig. Führer S. 293 Nr. 154. Zahlreiche andere in Bronze und Marmor besitzt das kunsthistorische Hofmuseum in Wien.

[2] Siehe J. und A. Erbstein. a. a. O. S. 30 Nr. 334.

[3] Abbildung d. Bogenschnitzers: Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses. Die Gemäldegallerie. Wien 1896 Nr. 62 und Klassischer Bilderschatz Taf. 1221.

Kopie besitzt, und unserer Figur eine gewisse Aehnlichkeit, sodass man immerhin von einer freien Nachbildung desselben sprechen könnte; allein ich kenne noch ein anderes Werk, dem die Elfenbeinskulptur ungleich näher steht, nämlich die Marmorstatue eines bogenschnitzenden Cupido in den Königl. Museen zu Berlin, die jetzt, und zwar mit vollem Recht, ganz allgemein als eigenhändiges Werk des *Fiamingo* angesehen wird.[1] Von dieser Statue ist, wie schon ein flüchtiger Blick auf beide Werke lehrt, die Dresdener Figur eine getreue Kopie; denn beide stimmen nicht nur im Motiv sowie in Haltung und Bewegung, sondern auch in der Formengebung genau überein, sodass kein Zweifel bestehen kann, dass dieses Marmorwerk, das schon 1689 erworben wurde, dem Elfenbeinschnitzer als Vorbild gedient hat. Nun berichtet aber Heinecken a. a. O. I (1768) S. 69, *Permoser* habe in Berlin für König Friedrich I einen Cupido als „Compagnon“ zu einer Statue des *François Duquesnoy*, die ebenfalls einen bogenschneidenden Cupido dargestellt habe, anfertigen müssen. Falls diese Nachricht, deren Quelle ich nicht kenne, richtig wäre, liesse sich nicht nur die Entstehung dieser Elfenbeinfigur von der Hand *Permosers*, als einer Wiederholung seines Marmorwerkes, ohne weiteres erklären, sondern es würde auch der enge Anschluss *Permosers* an die Formensprache *Fiamingos*, der sonst bei einem Künstler von seiner Bedeutung zum mindesten überraschen dürfte, verständlich sein. Denn wenn die ihm übertragene Statue wirklich ein Gegenstück zu einer schon vorhandenen bilden sollte, war es notwendig, sie auch im Stile jener möglichst genau anzupassen und in diesem Falle einmal den selbständig schaffenden Künstler, der nur gewohnt ist, seine eigene persönliche Sprache zu reden, hinter dem, im höheren Auftrage arbeitenden Kopisten zurücktreten zu lassen. Allein so einfach liegt die Sache nicht. Denn eine andere Quelle, Nicolai in seiner „Beschreibung von Berlin“ Anhang S. 100, berichtet, *Permoser* habe während seines Berliner Aufenthaltes für den König einen „Cupido,

[1] Die beste Abbildung dieses Werkes: Ital. Skulpturen aus d. Königl. Museen zu Berlin Taf. 18; andere Abbildungen: Bode-Tschudi, Bildwerke der christl. Epoche Tafel 16 und A. Schultz, Allgem. Kunstgeschichte III p. 205.

der seinen Pfeil auf dem Schleifsteine schleift und einen kleinen Herkules, der die Schlangen erdrückt"[1] in Marmor angefertigt und fügt hinzu, dass beide Figuren sich in der Porzellankammer des Schlosses zu Charlottenburg befänden; an einer andern Stelle aber, (III. S. 1008), wo es sich wieder nur um diese beiden Figuren handeln kann, ist es plötzlich ein „Cupido mit dem Bogen", den er zusammen mit jener Herkulesfigur als „zwey vortreffliche kleine Statuen von *Balthasar Permoser*" aufführt.[2]

Es liegt hier also, falls sich diese Angaben nicht überhaupt auf d r e i Werke beziehen, ein Widerspruch vor, der sich vielleicht durch die Annahme erklären liesse, der pfeilschleifende Cupido und der mit dem Bogen seien identisch gewesen, Nicolai aber habe an jener zweiten Stelle, vielleicht aus dem Gedächtnisse citirend, den von Heinecken erwähnten bogenschnitzenden Cupido *Permosers* vor Augen gehabt und diesen mit jenem pfeilschleifenden verwechselt. Doch wie dem auch sei, jedenfalls ist Nicolais Bericht, der offenbar überhaupt nicht oder doch nur teilweise auf eigener Anschauung beruht, ungenau, ebenso wie die ganze Ueberlieferung über diese Cupidofigur *Permosers* in hohem Grade unsicher und schwankend ist. Ich glaube daher, dass auch Heineckens Notiz über jenes Werk insofern einen Irrtum enthält, als nicht *Permoser*, sondern ein anderer Künstler, nämlich *Otto Magniot* der Schöpfer desselben war. Die Kopie, die dieser unter italienischem Einfluss thätige, sonst wenig bekannte vlämische Meister von *Fiamingos* Cupido fertigte, befindet sich nämlich noch heute in den Königl.

---

[1] Nach R. Bergaus «Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Brandenburg» Berlin 1885 S. 300 befindet sich noch heute im Charlottenburger Schloss eine «Statuette des jungen Herkules mit den Schlangen von Algardi». Sollte diese nicht vielleicht mit jenem Permoserschen Werke identisch sein? — Eine ähnliche Statuette ist abgebildet bei A. Schultz a. a. O. S. 204. Dieselbe soll sich im Wiener Belvedere befinden und wird als Arbeit Fiamingos bezeichnet. Soweit ich das auf Grund der Abbildung beurteilen kann, hat sie aber sehr viel mehr Permoserschen Kunstcharakter.

[2] Es scheint, als ob Nicolai diese zweite Notiz einem 1773 erschienenen Buche M. Oesterreichs, «Decription des deux palais de Sans-Souci, Potsdam et Charlottenburg» entnommen habe, wo p. 114 f. zwei, aus Carrarischem Marmor von B. Permoser gefertigte Kinderfiguren erwähnt werden, nämlich «Hercule qui écrase un serpent» und «Cupidon qui travaille à son arc», zwei Werke, an denen die Sorgfalt der Arbeit und ihre Natürlichkeit besonders gerühmt werden.

Museen zu Berlin, nachdem sie im 17. Jahrhundert eine Zeit lang im Lustgarten gestanden hatte, dann in den Besitz des Bildhauers *Döbel* gekommen und von dessen Erben 1713 für die Kunstkammer erworben worden war.[1] Sie ist, von geringen Abweichungen abgesehen, dem Werke *Fiamingos* so vortrefflich und getreu nachgebildet, dass sie, wie Nicolai Anhang S. 53 berichtet, lange Zeit für eine eigenhändige Arbeit dieses Meisters gelten und also jedenfalls auch ein würdiges Gegenstück zu dessen Werk bilden konnte. Diese Kopie *Magniots* wird es gewesen sein, die Heinecken und seinem Gewährsmann vorschwebte, die aber dann von beiden ihrem wirklichen Urheber, einem fast unbekannten Künstler, genommen und dem bekannteren und berühmteren Meister zugewiesen worden ist. Doch hat sie mit *Permoser* nichts zu thun, wohl aber ist nicht ausgeschlossen, dass auch er eine Kopie nach *Fiamingos* Originalwerk angefertigt habe, die uns möglicherweise in jener Dresdener Elfenbeinstatuette vorliegen könnte. Freilich ist er hier durch und durch *Fiamingo*, und es scheint ihm eine besonders lockende Aufgabe gewesen zu sein, in diesem Werkchen einmal den Kindertypus seines grossen Vorgängers so getreu wie möglich nachzubilden. Denn nur unter einer solchen Voraussetzung wird man ihm diese Arbeit überhaupt zusprechen und alsdann auch ihre Entstehung in die Zeit seines Berliner Aufenthalts, also zwischen 1704 und 1710, ansetzen dürfen.

Während in diesem wie in dem vorgenannten Falle die Urheberschaft *Permosers* mehr oder minder unsicher bleiben wird und, wäre sie auch gesichert, doch dem Einflusse *Fiamingos* ein guter Teil der Arbeit zuzumessen wäre, kann ich wenigstens ein sicheres Originalwerk des Meisters in dem hier in Frage stehenden Genre namhaft machen, dessen genauere Kenntniss ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Direktors Dr. J. Brinckmann in Hamburg verdanke. Das Werk, das einen nackten Putto, auf einen Schädel gelehnt, darstellt, befindet sich im Besitze eines, in einsamer Gegend Nord-Frieslands wohnenden Bauern. Es wäre daher sehr zu wünschen, wenn die Ankaufsunterhandlungen, die das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe mit dem

---

[1] Vgl. Bode-Tschudi a. a. O. S. 113 Nr. 421.

Eigentümer der Figur angeknüpft hat, zum Ziele führten und diese in den reichen Sammlungen jener Kunstanstalt eine baldige Aufnahme fände; es wäre dies um so mehr zu wünschen, als es sich hier, allem Anscheine nach, um eine zwar kleine, aber vorzügliche Arbeit handelt — sie soll etwa „eine Spanne hoch" und „von zartester Ausführung" sein — eine Arbeit, die noch zudem den Vorzug vor vielen andern hat, dass sie durch ihre am Sockel befindliche Bezeichnung Balt. Perm. den Stempel der Echtheit und Eigenhändigkeit an sich trägt. Unter diesen Umständen würde sie auch für die Echtheitsfrage jener beiden Dresdener Figuren, die sich freilich nur auf Grund einer eingehenden Untersuchung des gegenwärtig fast unerreichbaren Originals entscheiden liesse, von grosser Bedeutung sein.

Mit dieser Figur ist die Zahl der mir bekannten mythologischen Darstellungen *Permosers* erschöpft. Denn die, welche Molinier in seiner oben erwähnten Histoire générale des arts appliqués à l'industrie I p. 233, offenbar ohne nähere Kenntniss der Originale und nur auf Labartes[1] Notiz gestützt, ihm zuweist, haben nichts mit *Permoser* zu thun. Die hier genannten, im Grünen Gewölbe und im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen grossen Raptusgruppen: Der Raub einer Sabinerin, Pluto die Proserpina raubend, und der Centaur Nessus die Dejanira entführend,[2] Werke, auf die Molinier seine Behauptung gründet, *Permoser* habe in seinen Elfenbeinskulpturen die Arbeiten des *Giovanni da Bologna* erfolgreich nachgeahmt, sind sicher nicht von seiner Hand, rühren vielmehr mit grösster Wahrscheinlichkeit von *Melchior Barthel* und *Simon Troger* her.

Ohne daher länger bei ihnen zu verweilen, wende ich mich den allegorischen Gestalten des Meisters zu, denen in mancher Hinsicht schon die Figur des auf den Schädel gelehnten Putto zuzurechnen wäre, falls sie, was ich vermuten möchte, das seit den Zeiten der deutschen Kleinmeister so oft in ähnlicher Art behandelte Bild des Todes, das „Memento mori" versinnbildlichen sollte.

---

[1] Histoire des arts industriels I S. 270 f.

[2] Vgl. J. u. A. Erbstein a. a. O. S. 30 Nr. 341 und S. 25 Nr. 247; das Bayer. Nationalmuseum (von Aretin) 1868 S. 244. Uebrigens besitzt das Bayer. Nationalmuseum unter seinen Elfenbeinskulpturen kein Werk, das P. mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden könnte.

Naturgemäss berühren sich diese allegorischen Gestalten aufs unmittelbarste mit denen der klassischen Mythologie; denn beide Gruppen gehören nicht nur demselben Stoff- und Gedankenkreise an, sondern sind auch in ihrer äusseren Erscheinung einander durchaus verwandt. *Permosers* allegorische Figuren und Personifikationen — denn auch diese gehören hierher — nehmen einen ziemlich breiten Raum in seinem Schaffen ein; aber seine Allegorien beschäftigen sich, wie C. Curlitt [1] treffend bemerkt, nicht mit tiefsinnigen Dingen oder mit geheimnissvollen, schwer zu deutenden Beziehungen, sondern mit alltäglichen Erscheinungen und bekannten Vorgängen. Die Jahreszeiten, die Elemente, die Caritas, Malerei, Bildhauerkunst [2] und ähnliche Begriffe sind es, die er, dem Geschmacke seiner Zeit folgend, mit Vorliebe behandelt. Doch ist die Charakterisirung dieser Gestalten, soweit sich das nach den erhaltenen Werken beurteilen lässt, eine mehr äusserliche, da sie weniger in der Hervorhebung des in ihnen liegenden geistigen Gehaltes, als vielmehr in einer Häufung von allerlei, z. T. recht aufdringlichen Attributen, hier und da wohl auch in der zu Hülfe genommenen Tracht und Maske der Götter des Olymps besteht.

Das lässt sich schon in sehr lehrreicher Weise an zwei Figuren im Herzoglichen Museum zu Braunschweig wahrnehmen, von denen die eine (als Flora) den Frühling, die andere (als Ceres) den Sommer darstellt.[3] Die erstere in einem losen, nur leicht gegürteten Gewande, das den Körper in schwerem, aber malerischem Faltenwurf umkleidet, trägt einen Kranz im Haar und hält in beiden Händen ein Füllhorn mit Blumengewinden; zu ihren Füssen hockt ein nacktes Kind, in der Linken eine Blume haltend, mit der Rechten die Last des herniederfallenden Gewandes der Göttin von sich abwehrend. Die andere Figur mit einem Aehrenkranz im Haar trägt ein reich gesticktes Mieder, das, durch ein Band um den Hals gehalten, Hüften und Leib fest umschliesst, während ein Mantel sich von hinten her um das rechte Bein und den linken

[1] A. a. O. S. 25.
[2] Die letzgenannten Gruppen gehörten zu den Bildwerken des Grossen Gartens; vgl. Hasche a. a. O.
[3] Siehe Führer S. 297 Nr. 207; S. 314 Nr. 490.

Oberschenkel legt. Den linken Arm hat sie in die Seite gestützt, die gespreitzten Finger der Rechten greifen lose in ein Bündel von Aehren und Mohn, das ein an sie herandrängendes nacktes Kind ihr zu überreichen scheint. Das letztere ist, ebenso wie sein Gegenstück in der andern Gruppe, nur eine lose Beigabe und ohne näheren Zusammenhang mit der Hauptfigur, die in keinerlei unmittelbare Beziehung zu dem Kinde gesetzt ist und dasteht, als wäre ihr dessen Anwesenheit gänzlich unbekannt oder als könnte dadurch ihre eigene Würde und Bedeutung geschmälert werden. Aber wie stehen beide da?

Es erscheint notwendig, auf diesen Punkt etwas näher einzugehen, da nichts klarer und anschaulicher den Geist und das Wesen *Permoserscher* Kunst widerspiegelt als diese schlanken Körper in ihrer eigenartig gezierten Stellung und Bewegung. Die Gestalt des Frühlings steht auf dem linken Beine und hat das rechte spielend leicht seitwärts gesetzt, sodass die Spitze des Fusses soeben noch den Boden berührt. Der Oberkörper ist energisch rückwärts gebogen, wobei die linke Hüfte stark heraustritt und der ganze Körper eine an gewisse gothische Figuren erinnernde S förmige Biegung erhält. So steht die ganze Gestalt da, als bewege sie sich im schleifenden Schritte des Tanzes nach irgend einer der graziösen Figuren des Menuet. Dazu die übermässig schlanken Gliedmaassen, die schmalen, abfallenden Schultern, der lange Hals und der verhältnissmässig kleine Kopf mit der zugespitzten Nase und dem kokett lächelnden Ausdruck, schliesslich auch die Bewegung der Hände mit der gespreitzten Haltung der Finger, die das, was sie halten, nicht kräftig umschliessen, sondern kaum zu berühren scheinen: kurz im Ganzen und Einzelnen geziert und gekünstelt, aber trotz aller Geziertheit voll Schwung, Anmut und Geist. Weniger stark wie in dieser Figur kommen die geschilderten Eigentümlichkeiten in derjenigen des Sommers zum Ausdruck. Nicht ohne Grund scheint der Künstler dieser Gestalt, entsprechend dem durch sie vertretenen Begriff, eine ruhigere und würdevollere Erscheinung gegeben zu haben, wenn freilich auch hier die Charakterisirung mehr in den äusseren Beigaben als in einem tieferen Erfassen des inneren Lebens besteht. Ganz unverständlich vollends bleibt bei einer Gestalt, die den Sommer verkörpern soll, diese verhältnissmässig schwere Bekleidung; im

übrigen finden sich auch hier, wenn auch in milderer Form, die Seitwärtsstellung des Fusses, die gespreitzte Haltung der Finger und die schlanken Proportionen des Körpers, der letztere jedoch in strafferer und weniger geschwungener Haltung. Die ganze Figur erinnert hier mehr an eine Pallas, dort mehr an eine Venus.

Es war von vornherein anzunehmen, dass diese beiden Figuren nicht für sich allein gearbeitet waren, dass sie vielmehr einer Folge der vier Jahreszeiten angehörten, die einst Eigentum des Museums gewesen sein musste. Die Richtigkeit dieser Annahme bestätigte schon Ribbentrop, der in seiner Beschreibung der Stadt Braunschweig II (1794) S. 304 als besonders vorzüglich unter den Elfenbeingegenständen des Herzoglichen Museums u. a. „vier grosse Figuren, die Jahreszeiten vorstellend von *Balthasar* zu Dresden“ anführt. Diese etwas summarische Notiz fand aber weiterhin noch eine höchst erfreuliche Ergänzung durch jenes schon einmal angezogene, im Jahre 1798 abgefasste Inventar der Elfenbeinsammlung, in welchem S. 187 unter Nr. 162 und 163 die nunmehr fehlenden zwei Stücke jener Folge, die, das Schicksal vieler anderer Kunstwerke des Museums teilend, im Jahre 1806 auf Nimmerwiederkehr von Denon entführt wurden,[1] beschrieben werden. Von dem einen derselben heisst es dort: „162. Eine schöne Gruppe, den Herbst vorstellend, nemlich Bacchus und ein junger Satyr, der zu seinen Füssen sitzet. Auf einem schwarzen, hölzernen Piedestal. Die Gruppe ist 10 Zoll hoch“; von dem andern: „163. Ein bey einem Feuer stehender alter halbnackender Mann, den Winter vorstellend. Das Piedestal ist wie voriges.“

Sind auch, wie es scheint, diese beiden Figuren für immer verloren, so muss es doch als ein besonderer Glücksumstand bezeichnet werden, dass wir in der Lage sind, wenigstens ihre Nachbildungen in unserem Denkmälervorrate nachweisen und dadurch nicht nur die Erinnerung an zwei verschollene Elfenbeinfiguren *Permosers* festhalten, sondern sogar eine ziemlich klare Vorstellung von ihnen gewinnen zu können.

Das Städtische Museum zu Braunschweig bewahrt nemlich

[1] Das Museum besitzt noch eine Akte, die das Verzeichniss der im Oktober 1806 aus dem Museum herausgenommenen und fortgeschickten Sachen enthält. In diesem Verzeichniss wird u. a. auch als Nr. 162. 163, «Gruppe des Herbstes und des Winters» aufgeführt.

Digitized by Google

nicht nur die Figuren des Frühlings und des Sommers als farbige Nachbildungen in Altfürstenberger Porzellan, sondern auch die des Winters. Letztere hat ungefähr die gleiche Grösse wie die beiden erstgenannten Figuren, ist, ebenso wie diese, farbig bemalt und stellt, in Uebereinstimmung mit obiger Beschreibung, einen alten graubärtigen Mann dar, der, von einem schmalen Gewandstück nur dürftig umhüllt, in fröstelnder Geberde neben einem lodernden Feuer steht. Es ist eine jener in der damaligen Plastik so beliebten Greisengestalten mit magerem, sehnigem und gestrecktem Körper, der die verschrumpfte Haut des Alters zeigt und bis ins Einzelste mit genauester anatomischer Kenntniss durchgebildet ist: ein kleines Meisterwerk naturalistischer Körperbehandlung im Stil *Riberas* und ganz im Geiste und Geschmacke jener Zeit.

Während im vorliegenden Falle an der Zugehörigkeit der Figur zu jener Folge der *Permoser*'schen Jahreszeiten auch nicht der leiseste Zweifel obwalten kann, steht diese bei der Nachbildung der Gruppe des Herbstes nicht ohne weiteres fest, da letztere bis jetzt noch in keinem vollständigen Exemplare mit Sicherheit nachzuweisen ist.[2] Das Herzogl. Museum besitzt nemlich das Bruchstück einer Gruppe in Bisquit, das mit vielen anderen Porzellanen im Jahre 1884 erworben, seitdem aber wegen seiner Unscheinbarkeit unbeachtet bei Seite gelegt worden ist. Das 0,080 hohe und 0,085 lange Bruchstück ist eine als Erdboden charakterisirte Basis von annähernd ovaler Grundform, auf welcher auf niedrigem Steine ein Satyrknäbchen sitzt, das eine Traube (?) verzehrt, die es mit beiden Händen umklammert hat. Neben ihm stand eine andere

---

[1] P. scheint gerade in der Wiedergabe greisenhafter Körper eine besondere Virtuosität besessen zu haben. Dafür spricht auch eine, von Hasche im Magazin der sächs. Geschichte a. a. O. berichtete Anekdote, die für den naturalistischen Künstler überaus charakteristisch ist. Es wird nemlich erzählt, P. sei von zwei Franzosen zu einem künstlerischen Wettstreit herausgefordert worden. Der König habe die Anfertigung von Probefiguren befohlen und während nun bei einer jungen weiblichen Figur die Sache unentschieden gewesen sei, habe P. seine beiden Gegner durch die von ihm verlangte Darstellung einer alten Frau glänzend geschlagen.

[2] In dem Lepkeschen Auctionskatalog Nr. 1097 fand ich vor kurzem unter Nr. 158 S. 31 angeführt eine «Fürstenberger Porzellanfigur, «Herbst», Bacchus, mit einer Weintraube liebäugelnd, zu Füssen ein Faunenputto. H. 20 cm.» Vielleicht ist diese Figur, über deren weitere Schicksale ich nichts näheres feststellen konnte, die obige Gruppe.

Figur, von der jedoch nur noch das untere rechte Bein, an das sich der Satyrknabe anschmiegt, sowie die drei Mittelfinger der rechten Hand, die auf dem Kopfe jenes ruhen, erhalten sind. Am Boden liegen eine Traube und eine Birne. Wer war die nunmehr fehlende Gestalt? Denn diese zu ergänzen wird unsere nächste Aufgabe sein müssen, zu deren Lösung uns die Bildung und Beschaffenheit des erhaltenen Beines den richtigen Weg zeigen wird. Ohne Zweifel ist es das Bein eines jüngeren, kräftigen Mannes; denn



Bruchstück einer Gruppe des „Herbstes" in Fürstenberg. Bisquitporzellan. Braunschweig, Herzogl. Museum.

es hat weder jene weich gerundeten Formen, wie sie sich an den Unterschenkeln der Figuren des Frühlings und des Sommers finden, noch die mageren und sehnigen am Beine jener greisenhaften Gestalt des Winters. Hier lässt vielmehr die kräftig entwickelte Muskulatur der Schenkel und der feste Stand des Fusses auf eine derbere, an ein Leben in freier Natur gewöhnte Persönlichkeit schliessen, für die ich keinen passenderen Namen als den des Bacchus vorzuschlagen wüsste. Neben ihm erklärt sich die Figur des Satyrknaben ganz von selbst.

Dass aber in dieser Gruppe wirklich eine Nachbildung jenes verlorenen Werkes *Permosers* vorliegt, lehrt weiterhin eine genaue Vergleichung des Bruchstückes mit den Originalwerken des Künstlers, vor allem mit den beiden Figuren des Frühlings und des Sommers. Wie bei diesen, so ist auch hier die ungefähr ovale Standplatte an der Rückseite gerade abgeschnitten und in derselben naturalistischen Weise als Erdboden gekennzeichnet; sodann zeigt sich jene sichere Beherrschung des Nackten, die schon bei der Figur des Winters gebührend hervorgehoben wurde, auch hier an dem erhaltenen Bein, worauf bereits oben hingewiesen ward, von neuem in glänzendem Lichte. An Sorgfalt der Ausführung, Schärfe der Modellirung und künstlerischer Vollendung steht aber dieses Bruchstück den Nachbildungen der drei übrigen Figuren weit voran. Ohne Zweifel rührt es auch von einer anderen geschulteren Hand her und kennzeichnet so recht den Unterschied zwischen unglasirten, die ganze Feinheit der Form festhaltenden Figuren und solchen, bei denen die Glasur jede Schärfe und Weichheit der Modellirung aufgehoben hat. Ferner ist es die längliche Form des Fusses mit der besonderen Stellung der Zehen, die sich hier wie dort in gleicher Weise findet, sowie die Gestalt des kleinen Satyr, der mit seinem dicken Kopf, dem rundlichen, wanstartigen Körper mit den Falten an der Seite und den so naturwahr gebildeten Bocksbeinen, sich als ein echtes Geschöpf der Kunst *Permosers* zu erkennen gibt. Schliesslich muss auch, will man noch einen Blick auf die Composition im Allgemeinen werfen, die unverkennbare Aehnlichkeit in der Zusammenstellung dieser beiden Figuren mit derjenigen in den anderen Gruppen hervorgehoben werden. In allen ist einer grösseren Figur eine kleinere, die nur in der Gruppe des Winters durch ein aufloderndes Feuer ersetzt wird, zur näheren Charakterisirung beigegeben; zugleich scheint aber auch vom Künstler eine engere paarweise Zusammengehörigkeit der vier Gruppen beabsichtigt zu sein in der Weise, dass sich der Frühling mit dem Winter und der Sommer mit dem Herbst vereint. Man würde alsdann für die Gestalt des Bacchus, dessen linker Fuss, wie aus den vorhandenen Spuren hervorgeht, auf einer geringen Bodenerhebung stand und die daneben liegende Birne berührte, eine leichte Wendung des Körpers nach links vorauszusetzen haben. Mehr über die ursprüngliche Situation

desselben zu vermuten, wäre müssige Spielerei; doch mag man immerhin die mannigfachen ähnlichen Darstellungen, wie sie z. B. Meissen hervorgebracht, zum Vergleich heranziehen und sich nach deren Analogie etwa eine Traube oder besser noch einen Becher in der erhobenen Linken denken, wenn man nicht, wie das bei der Figur des Herbstes in einer anderen Folge der Jahreszeiten *Permosers* der Fall ist, beides zugleich voraussetzen will.

Diese andere Folge, die sich im Grünen Gewölbe[1] befindet, gehört mit zu dem Besten, was ich von seiner Hand kenne. Ihre Anordnung und äussere Erscheinung entspricht in



Die Jahreszeiten von Permoser. Elfenbeinfiguren. Dresden, Grünes Gewölbe.

allen wesentlichen Punkten den vorgenannten Figuren, sodass es überflüssig erscheint, hierbei länger zu verweilen. Auch ihre nähere Charakterisirung ist im Allgemeinen die gleiche; denn auch hier begegnen uns dieselben Attribute, es sei denn, dass man in der Vertauschung der beiden Putten, die dem Frühling und dem Sommer beigegeben sind, ein Moment von besonderer Neuheit und Originalität erkennen möchte. Von einzelnen Stellungs- und Bewegungsmotiven sowie von der vielleicht noch

---

1 Siehe J. u. A. Erbstein a. a. O. S. 16 Nr. 45. 46. 48. 49.

raffinirteren Anordnung der Gewänder abgesehen, bieten sie also nicht viel Neues; ihre Ausführung aber ist von wundervoller Zartheit und Weichheit und bis ins Kleinste und Einzelste von erstaunlicher Sorgfalt.

Beide Folgen, äusserlich so sehr verwandt, dürften sich auch zeitlich nahe stehen. Wenn ich die Braunschweiger für die ältere halte, so geschieht dies auf Grund der, an der Rückseite der Basis der Figur des Sommers befindlichen Signatur: B. P. I. N. V. 1695.[1] Es ist dies meines Wissens das einzige datirte Werk des Meisters, das als solches ein ganz besonderes Interesse beansprucht. Der ersten Periode seiner Dresdener Thätigkeit angehörig, zeigt diese Figur die Kunst *Permosers* im Elfenbeinschnitzen auf voller Höhe und gestattet zugleich einen Rückschluss auf seine vorhergehenden Leistungen dieser Art, deren Bedeutung wir nach Maassgabe jener nunmehr wenigstens zu ahnen vermögen. Eine fast noch höhere künstlerische Reife und technische Virtuosität bekundet das Dresdener Exemplar dieser Folge, das aus diesem Grunde und zumal es auch, als eine etwas veränderte Wiederholung, keinerlei Signatur trägt, jünger sein dürfte; doch kann, da beide Exemplare sich geistig und stilistisch so nahe stehen, ihr zeitlicher Abstand kein grosser sein. Ob und in welchem Zusammenhange endlich beide Folgen mit den dieselben Gegenstände behandelnden Sandsteingruppen am östlichen Pavillon des Dresdener Zwingers stehen, vermag ich nicht zu sagen. *Permoser'schen* Einfluss in Erfindung und Composition bekunden letztere ohne Zweifel; doch scheint mir ihre Ausführung im Einzelnen allzu gering und handwerksmässig, um sie diesem Künstler mit einiger Sicherheit zuweisen zu können.[2]

[1] Die Figur des Frühlings trägt an der Rückseite des braungefärbten Sockels eingeschnitten folgende Bezeichnung: BALTHASAR-PERMOSER. I. N. V. F.

[2] Anders urteilt Müller a. a. O. S. 11. Bei dieser Gelegenheit möchte ich übrigens noch auf eine weitere Folge der Jahreszeiten von Permosers Hand aufmerksam machen, die Müller entgangen zu sein scheint Es sind dies die im Parke des Schlosses zu Wiederau in der Amtshauptmannschaft Borna des Königreichs Sachsen befindlichen Sandsteinfiguren, die die Jahreszeiten in Gestalt von Kindern darstellen und mit einer einzigen Ausnahme bezeichnet sind. Ebendort befindet sich weiterhin ein mit dem Namen und der Jahreszahl 1724 bezeichnetes Werk des Meisters, eine Venus mit Putte, Delphin und Blumenkorb.

Digitized by Google

Neben den Jahreszeiten spielen auch die „Elemente" in der Kunst des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Vor Allem ist es die Kleinkunst und innerhalb derselben wieder die Porzellanplastik, welche diese Allegorie in zahllosen Darstellungen, die freilich in der Regel nur geringe Abwechslung bieten und durch die Armut der Motive der Phantasie ihrer Schöpfer ein wenig rühmliches Zeugniss ausstellen, immer und immer wieder behandelt. Unter diesen Umständen würde es nur wunderbar erscheinen, wenn sie uns nicht auch unter *Permosers* Werken begegnete. Und in der That, sie fehlte nicht. Auch *Permoser* hatte die Elemente dargestellt; doch sind diese Figuren, wenigstens für meine Kenntniss, leider nicht mehr nachweisbar, sondern nur noch in der litterarischen Ueberlieferung erhalten. Da die letztere aber im vorliegenden Falle einmal verhältnissmässig genau und eingehender ist, als es sonst im Allgemeinen üblich zu sein pflegt, sei es gestattet, etwas länger hierbei zu verweilen, um so mehr, als mit der Erinnerung an diese verlorene Schöpfung *Permosers* auch das Andenken an einen andern gleich berühmten Künstler jener Zeit und an eins seiner eigenartigen Werke verknüpft ist.

In seinen „Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen u. s. w. I (1786) S. 154" erwähnt Hirsching einen in der Herzogl. Kunstkammer zu Braunschweig befindlichen, zwei Ellen hohen „Mons Sapientiae" oder „Helycon Adeptorum", ein kostbares Werk aus Gold, Silber, Emaille und edlen Steinen, das von *Melchior Dinglinger*, dem Hofgoldschmied Augusts des Starken, erfunden und aufs Reichste mit Figuren geschmückt gewesen sei, unter denen „die vier Elemente von *Balthasar Permoser* in Elfenbein geschnitten", besonders namhaft gemacht werden.

Es war dies eins jener prunkvollen *Dinglinger*schen Kabinetstücke, wie das Grüne Gewölbe heute noch mehrere besitzt, darunter als die bekanntesten den sog. Tempel des Apis und den Hofhalt des Grossmoguls zu Delhi. Dieses Werk, das neben dem Mantuaner Onyx eine der grössten Kostbarkeiten des Herzogl. Museums gewesen zu sein scheint, ist heute verschollen, und nur annähernd lässt sich noch der Zeitpunkt bestimmen, wann es dem

Näheres darüber siehe: Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 15. Heft S. 118.

Museum entzogen worden ist. Unter allerlei, auf letzteres bezüglichen Notizen, die der Geheime Hofrat *Emperius* als Direktor des Museums († 1822) während seiner Amtsführung in der Absicht, sie für eine Geschichte des Museums zu verwerten, niedergeschrieben hatte, fand ich auch einen kurzen Entwurf zu einer solchen, in dem u. a. mitgeteilt wird, Herzog Karl Wilhelm Ferdinand habe mehrere ehemalige Zierden des Museums, wie z. B. die Sammlung von Merkwürdigkeiten in Bernstein und Bergkrystall und den „Chemischen Parnass", an einen Juden aus Geldmangel verkaufen müssen. Dieser „Chemische Parnass" ist aber, wovon weiter unten noch die Rede sein wird, mit dem von Hirsching erwähnten „Mons Sapientiae" identisch und muss also, da er sich nach des letzteren Angabe noch 1786 im Museum befand, in jenem mehrfach erwähnten Inventar von 1798 aber nicht mehr zu finden ist, zwischen 1786 und 1798 verkauft worden sein. Ueber die weiteren Schicksale dieses hervorragenden Kunstwerkes habe ich nichts ermitteln können, und es würde uns auch jede nähere Vorstellung desselben fehlen, wenn uns nicht in einem ohne Verfassernamen, Ort und Jahr erschienenen Schriftchen,[1] das mir zufällig in die Hände fiel, seine ausführliche Beschreibung erhalten worden wäre.

Ich kann es mir versagen, auf den weitschweifigen Inhalt dieses im schwülstigen Stile jener Zeit abgefassten Schriftchens näher einzugehen, um so mehr als derselbe in keiner unmittelbaren Beziehung zu der uns hier allein interessirenden Frage steht, und will mich nur auf die Wiedergabe einer Stelle beschränken, in der jene oben erwähnten vier Figuren der Elemente genauer beschrieben werden. Diese Stelle lautet S. 6 f. folgendermassen: „Diese Mauer gründet sich wieder auf ein vestes aus puren Silber gemachtes Gestein oder Gebürge, welches aus vieren in ordentlicher Distanz ausgehenden Neben-Felsen, vier von Elfenbein ungemein künstlich geschnittene Figuren, die 4 Elemente vorstellend träget, nemlich:

1. Die Erde, welche unter dem Bilde eines mit den rechten Arm auf einen neben Ihn liegenden Löwen ruhenden Bacchi, der

[1] Die Schrift befindet sich in der Bibliothek des Herzogl. Museums und hat folgenden Titel: Parnassus Chymicus natura et arte illustratus oder der durch Natur und Kunst erheiterte und erläuterte Chymische Parnass u. s. w.

in der linken Hand ein Erd-Gewächse, und um den Kopff Wein-Laub hat, abgebildet wird.

2. Das Wasser stellet eine auf einen Delphin liegende Thetis vor, die in der Hand ein Tritonshorn führet.

3. Die Lufft wird unter der Junonis Bild mit dem Ihr geheiligten Pfauen, der seinen bespiegelten Schwantz trefflich ausbreitet, vorgestellet; und endlich

4. So wird unter des Jovis Bildniss, der einen Salamander zwischen seinen Füssen, in der Hand aber Feuer-Flammen hält, das Element des Feuers abgebildet.“

Es sind die typischen Gestalten mit den geläufigen Attributen, wie sie in den ikonologischen Wörterbüchern jener Zeit als Personifikation der Elemente beschrieben werden. Ihr Kunstcharakter wird im Allgemeinen demjenigen der Jahreszeiten entsprochen haben, sodass wir uns, wenn wir diese zum Vergleich heranziehen, ein ziemlich klares Bild von ihnen werden entwerfen können, in dem wiederum als wesentliches Moment die dekorative Verwendung der Figuren hervortritt. Die Elemente in landschaftlicher Umgebung, an oder auf Felsen gelagert, darzustellen, ist gewiss ein glücklicher Gedanke, der in den fürstlichen Lustgärten jener Zeit, zu deren Requisiten neben Grotten, Fontainen, Eremitagen u. s. w. auch in der Regel ein Parnass gehörte, seine erste künstlerische Verwirklichung gefunden haben und dann von dort auf Kunstwerke, wie das vorliegende, übertragen worden sein wird. In allen uns bis jetzt bekannten Beispielen: dem auf dem Adler sitzenden Jupiter, der Herkules-Omphalegruppe, den Jahreszeiten und den Elementen, war der Gedanke einer solchen Uebertragung der Skulptur aus ihrer landschaftlichen, bezw. architektonischen Umgebung auf ein Werk, das, wie z. B. ein Kunstschrank oder jener Parnassus chymicus, gewissermaassen eine ähnliche Umgebung im Kleinen darstellt, so nahe liegend und so leicht durchzuführen, dass ich an einer solchen Bestimmung, bezw. Verwendung aller jener Figuren, mit der ihre ganze malerische Erscheinung so vortrefflich harmonirt, kaum zweifeln möchte. Der malerisch-dekorative Grundzug in der gesammten Plastik der Barockzeit, den schon J. Burkhardt[1] so tref-

[1] Der Cicerone 6 Auflage 1893 II 1. 2. S. 476 ff.

fend charakterisirt und neuerdings A. Schmarsow[1] wieder so feinsinnig gezeichnet hat, spiegelt sich auch in *Permosers* Elfenbeinfiguren wieder, die für die Kleinkunst jener Zeit das plastische Ideal in geradezu vollendeter Weise verkörpern.

Denn selbst seine biblisch-religiösen Darstellungen, die zweite Gruppe seiner Werke, zeigen z. T. diesen malerisch-dekorativen Charakter, zugleich aber auch den, das gesammte Kunstschaffen jener Zeit durchziehenden Hang nach Verkörperung von allerlei abstrakten Begriffen, der schon seit *Bernini* in der kirchlichen Kunst eine wichtige Rolle gespielt und der künstlerischen Phantasie immer von neuem die unerhörtesten Aufgaben gestellt hatte. Schon in seinem, jetzt in der Begräbnisskapelle des Freiberger Domes befindlichen Grabmal zweier fürstlicher Schwestern [2] hatte *Permoser* dieser Lust an der Darstellung allerlei symbolischer Gestalten im weitesten Maasse gehuldigt, allein noch bezeichnender ist vielleicht für diese Richtung seiner Kunst eine grosse Kreuzigungsgruppe im Besitze der Leipziger Ratsbibliothek.[3] Die gegen 1,15 m hohe Gruppe, die im März 1735 mit anderen Kunstgegenständen aus dem Nachlasse des in Dresden verstorbenen Feldmarschalls und Reichsgrafen August Christoph von Wackerbarth erworben wurde,[4] gilt, obwohl sie keine Bezeichnung trägt, doch mit vollem Recht für ein Werk von *Permosers* Hand; denn hierfür spricht nicht nur die äusserst barocke Erscheinung des Ganzen, sondern auch die wundervolle Ausführung der einzelnen Figuren, die durchaus das Gepräge der Kunst dieses Meisters an sich tragen. Die gründliche und ausführliche Beschreibung, die G. Müller a. a. O. S. 20 f. von diesem Werk gegeben hat, überheben mich einer nochmaligen genaueren Schilderung, zumal auch schon von anderer Seite gelegentlich darüber geschrieben worden ist.[5]

Auf einem aus Holz geschnitzten, schwarz und rot lackirten

---

[1] Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

[2] Abgebildet und näher besprochen: Bau und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft 3. S. 58.

[3] Abgebildet und beschrieben von C. Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreich Sachsen 18. Heft S. 365 f.

[4] Vergl. Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit S. 189.

[5] Ausser Gurlitt a. a. O.: K. Berling, Vom Fels zum Meer 1892/93 S. 491. — P. Schumann, das Kunstgewerbe III S. 42.

Flammenmeer, das die Figuren eines geflügelten Satans und einer sich leidenschaftlich geberdenden halbnackten Frau, sowie drei Gruppen von Kindern, nemlich zwei miteinander spielende, zwei sich in wildem Hasse anfallende und ein auf einem Pfau schlafendes



Kreuzigungsgruppe von Permoser. Leipzig, Ratsbibliothek.

trägt, erhebt sich eine kupferne Kugel, auf der, von einer mächtigen Schlange begleitet, ein Skelett, in beiden Händen eine Inschrifttafel haltend, sitzt. Diesen unteren Teil der Gruppe überragt ein hohes Holzkreuz, an dem der sterbende Heiland hängt, um-

geben von einem mächtigen, vergoldeten Strahlennimbus und umspielt von anmutigen Engelsgestalten und geflügelten Engelsköpfchen. Christus als Ueberwinder der Welt, des Dämons, der Hölle, des Todes, der Fleischeslust, der Streitsucht und Eitelkeit: das scheint der Gedanke zu sein, der, worauf auch die Inschrift auf der Rolle in den Händen des Skelettes hinweist, in diesem Werke zum Ausdruck gebracht werden sollte. Aber w i e hat der Künstler das erreicht? Man kann nicht sagen, dass die Charakteristik der einzelnen Figuren, die jene verschiedenen Begriffe zu verkörpern haben, so vortrefflich gelungen sei, dass diese sofort für Jedermann klar und verständlich wären; man wird auch nicht behaupten können, dass der Gesammteindruck des Werkes ein in sich geschlossener, einheitlicher und harmonischer sei. Im Gegenteil; das verhindert schon die sonderbare und wenig geschmackvolle Verbindung so verschiedenartiger Materialien, wie des Holzes für das Kreuz und die Flammen, des Metalles für den Nimbus und die Erdkugel, des Elfenbeins für sämmtliche Figuren. Allein es sind noch andere Geschmacklosigkeiten, die uns hier begegnen, die aber weniger dem Künstler als vielmehr dem ganzen Geschmack seiner Zeit zur Last fallen. Dahin gehören die geschnitzten und bemalten Feuerflammen, die widerliche Gestalt des grinsenden Skelettes, die wie angeklebt erscheinenden körperlosen Engelsköpfe, alles Dinge, die, nachdem sie einmal durch *Bernini*, ja z. T. schon durch seine Vorgänger als neue und effektvolle Motive in die Plastik eingeführt waren, auch bald von der Kleinkunst übernommen wurden. Man braucht sich nur der Kanzel und der Grabmäler Urbans VIII und Alexanders VII in der Peterskirche oder der Gruppe der heiligen Therese und des Engels in S. Maria della Vittoria zu erinnern, um sofort die monumentalen Vorbilder für diese auf hölzernen Flammen gelagerten Gestalten, für diese Lichtstrahlen aus vergoldeter Bronze, für diese scheussliche Figur des Todes zu haben, und wenn man sich dann weiter noch jene Gruppen ins Gedächtniss ruft, mit denen ein *Legros* und *Teudon* den Altar im Gesù in Rom schmückten, wird man auch die geistige Beziehung zwischen diesen Werken und dem unsrigen, den Ideenkreis, dem alle angehören, unschwer erkennen können. Es sind jene bekannten Mittel, mit denen ein *Bernini* und seine Schule eine sensationslüsterne, nach neuen und starken Wirkungen

haschende Menge zu packen suchten, nur mit dem Unterschiede, dass sie hier in dem kleineren Maassstabe bei weitem nicht so plump und abstossend wirken wie dort in ihrer vollen realistischen Grösse. Allein ein theatralisches Schaustück mit bühnenmässigem Pathos und effektvoller Dramatik bleibt das Werk trotz alledem und mit seinen mannigfachen Mängeln und Schwächen kann uns nur die liebevolle, bis ins Kleinste gehende Sorgfalt der Ausführung, die alle Werke *Permosers* auszeichnet, wieder einigermaassen versöhnen. Jede dieser Figuren ist von vollendeter Zartheit und Feinheit, jede ein realistisches Meisterwerk im besten Sinne des Wortes. Die Bewegungen sind zwar z. T. übertrieben und heftiger und leidenschaftlicher, als es nötig wäre, aber sie sind aufs schärfste der Wirklichkeit abgelauscht und in jeder Linie wahr und natürlich. Meisterhaft ist, wie immer, die Behandlung des Nackten, sowohl am muskel- und sehnenreichen Körper des Satans wie an dem der Frauengestalt mit seinen weichen und vollen Formen; entzückend sind auch wiederum die Kinderfiguren in ihrer vollen Lebensfrische, ungezwungenen Natürlichkeit und drolligen Naivität. Ueber Allem aber schwebt als die Krone des Ganzen die edle und hoheitsvolle Gestalt des sterbenden Erlösers, in der Idealität der Erscheinung und Realismus der Formengebung in grossartiger Weise mit einander verschmolzen sind. Sie bildet nicht nur den geistigen und künstlerischen Mittelpunkt des ganzen Werkes, zu dem Alles hindrängt, von dem Alles ausgeht, sondern steht auch bei ihrer echt plastischen Ruhe in einem wohltuenden Gegensatz zu der sich unter ihr so wild geberdenden Theatralik. Und gerade hierin kann man so recht die Grösse und Vielseitigkeit *Permoser*'scher Kunst erkennen, die mit derselben Meisterschaft, mit der sie dekorative Werke, voll Anmut, Geziertheit und malerischem Schwung behandelt, auch ernste künstlerische Aufgaben bewältigt, in denen nicht der leiseste Zug irgend einer barocken oder manieristischen Anwandlung, das Kennzeichen aller seiner sonstigen Werke, zu verspüren ist.

Das zeigt uns auch — und vielleicht noch deutlicher — ein zweites Werk dieser Art, nemlich das wundervolle Krucifix in der Sakristei der Jakobikirche zu Freiberg, das schon nach alter Ueberlieferung *Permoser* zugeschrieben wird, woran auch Steche in seiner Bearbeitung der Bau- und Kunstdenkmäler des König-

reichs Sachsen, III. Heft, S. 67 mit vollem Rechte festgehalten hat.[1] Der Heiland ist bereits verschieden; sein Haupt ist auf die Brust geneigt, die Augen sind geschlossen. Eine edle und milde Auffassung, eine tiefe und seelenvolle Empfindung, daneben endlich eine geradezu staunenswerte Beherrschung der Körperformen in Verbindung mit der glänzendsten Technik, machen dieses Werk zu einem der hervorragendsten in seiner Art, das sich über die Menge ähnlicher Darstellungen des Gekreuzigten weit erhebt und einen Künstler ersten Ranges voraussetzt. Ich zweifle nicht, dass dieses Krucifix in der Tat von *Permoser* herrührt, wenn ich auch offen bekenne, dass es bei der grossen Menge ähnlicher Werke etwas gewagt erscheinen könnte, eine solche Zuweisung mit Bestimmtheit auszusprechen. Allein der Ort seiner Aufbewahrung, der ganze echt *Permoser*sche Stil, endlich auch eine gewisse Aehnlichkeit der Formengebung mit dem Leipziger Krucifix: Alles dies dürfte doch, in Verbindung mit jener Ueberlieferung, sehr zu Gunsten dieser Zuweisung sprechen, sodass wir wol ein Recht haben, in ihm ein Werk des Dresdener Meisters zu erblicken.

Es dürfte hier der geeignetste Ort sein, auf ein dem Herzogl. Museum zu Braunschweig gehöriges Krucifix, ein gleich ausgezeichnetes Werk, hinzuweisen, das, wie u. A. *Böttcher* in seiner Germania sacra S. 775 berichtet, im Jahre 1709 zu Wien von Kaiser Karl VI um 1000 Dukaten angekauft und 1714 von ihm an seinen in Blankenburg residirenden Schwiegervater, den Herzog Ludwig Rudolf von Braunschweig, geschenkt worden ist. Von dort ins Herzogl. Museum gelangt, wurde es 1806 mit vielen anderen Sachen geflüchtet, später nach Blankenburg zurückgeliefert und seit 1828 von neuem dem Museum überwiesen.[2] Bis zum Jahre 1806 stand es in einem mit Zinn- und Elfenbeineinlagen verzierten Holzschrank, der auf der Innenseite der Thürflügel die Inschrift trug: „Michel Angelo Buonarotti Italiano fecit 1542.“ Auf Grund dieser Inschrift galt es lange für ein Werk *Michelangelos*, während man sich neuerdings, doch ohne genügenden Grund, für *Giovanni da Bologna* entschieden hat. Allein warum geht man nicht noch

[1] Vergl. auch Berling a. a. O. S. 490 und die dort gegebene Abbildung. Der Korpus ist 36 cm. lang.

[2] Siehe Inventar F. S. 261 Nr. 629 und S. 268 Nr. 736 und Mahns Tagebuch S. 48.

einen Schritt weiter? Könnte nicht vielleicht *Permoser* der Schöpfer dieses Werkes sein? *Michelangelo, Giovanni da Bologna, Permoser* ergeben, besonders wenn man noch *Bernini* als Zwischenglied einschaltet, eine feste Kette, deren Glieder im engsten Zusammenhange stehen und sich logisch und natürlich aneinanderreihen. Wir wissen aber ferner auch aus der Geschichte der Eugenstatue im Wiener Belvedere, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, dass *Permoser* in direkter Beziehung zu Karl VI gestanden hat und haben endlich schon an jenem Postament, das die im Grünen Gewölbe befindliche Säule mit dem auf dem Adler sitzenden Jupiter trägt (S. 22 f.), einen Schmuck gefunden, wie er uns in ganz derselben Art am Postament dieses Krucifixes begegnet, nemlich vier in Silber getriebene Medaillonreliefs, die, das Opfer Abrahams und Scenen aus der Leidensgeschichte Christi darstellend, sicher ebensowenig mit *Benvenuto Cellini* wie mit *Alexander Colins,* denen beiden sie bis jetzt abwechselnd zugeschrieben wurden, zu tun haben. Dagegen zeigt die Gestalt des Gekreuzigten in dem Adel ihrer Erscheinung und der meisterhaften anatomischen Durchbildung eine so grosse Verwandtschaft mit den beiden Krucifixen in Leipzig und Freiberg, besonders mit dem ersteren, mit dem sie auch in der Kopfhaltung übereinstimmt, dass meines Erachtens auch dieses Werk recht wol von *Permosers* Hand herrühren könnte. Nichtsdestoweniger werden wir uns doch im Wesentlichen an jene beiden besser beglaubigten Krucifixe halten müssen, wenn wir *Permosers* Leistungen als Kleinbildner auf dem Felde der kirchlich-religiösen Kunst beurteilen wollen.

Seine grösseren Werke dieser Art, wie seine Kanzel in der katholischen Hofkirche zu Dresden und die grosse Kreuzigungsgruppe über seinem Grabe auf dem Dresdener katholischen Friedhofe,[1] können hier nicht weiter in Betracht kommen, und ebensowenig lässt sich über ein von A. Ilg erwähntes Relief aus Elfenbein mit einer Darstellung von Adam und Eva sagen.[2] Man mag sich dabei an eine, denselben Gegenstand behandelnde Mar-

---

[1] Abgebildet: Zeitschrift für bildende Kunst 1889 S. 189.

[2] Allgemeine deutsche Biographie 25 S. 382. Es befand sich mit einem zweiten Werk dieser Art im Besitze einer Dame aus dem Geburtsort des Künstlers und wurde, wie mir Ilg s. Z. brieflich mitteilte, vor längerer Zeit dem Wiener Hofmuseum zum Kauf angeboten.

morgruppe erinnern, die, wie Nicolai[1] berichtet, als ein Werk des Meisters ehemals im Bertramschen Garten zu Berlin stand, doch ist, da wir auch dieses Werk nicht näher kennen, jede Möglichkeit zu einer Vergleichung ausgeschlossen.

Noch ungünstiger liegen die Verhältnisse, wenn wir uns *Permosers* Leistungen auf dem Gebiete der Porträtplastik zuwenden. Obwol die Porträtbildnerei bekanntlich zu den Glanzleistungen der Barockplastik überhaupt gehörte und zahlreiche Werke von unvergänglichem Wert, voll packender Lebenswahrheit und vornehmer Auffassung, geschaffen hat, scheint es doch, als ob *Permoser* nur selten und, wenn wir der Ueberlieferung glauben dürfen, nur mit einem gewissen Widerwillen sich zu solchen Aufträgen hat bereit finden lassen. Ich vermag mir diese Tatsache nur aus dem Charakter und Naturell des Künstlers zu erklären. *Permoser* war, wie wir aus zahlreichen Zügen seines Lebens wissen, eine selbstbewusste, von Stolz auf seinen Stand und seine Kunst erfüllte Persönlichkeit, ein Meister, der vor Allem keine Kritik an seinen Werken duldete und diese lieber vernichtete, ehe er sich ein, ihm missliebiges Urteil darüber sagen liess.[2] Das war aber ganz besonders bei Aufträgen dieser Art zu befürchten, die zudem seine künstlerische Freiheit am meisten hemmten und ihn zwangen, sich den Wünschen anderer, mehr als seine Eigenart es zuliess, anzubequemen. Aus diesen Ursachen dürfte sich die geringe Zahl der uns erhaltenen Porträtbildwerke *Permosers* wol am besten erklären lassen.

Denn ausser einer Alabasterbüste des Herzogs Anton Ulrich im Herzogl. Museum zu Braunschweig[3] kenne ich nur ein einziges grösseres Werk dieser Art, nemlich seine berühmte Statue des Prinzen Eugen im Belvedere zu Wien.[4] Dieses Hauptwerk

---

[1] A. a. O. Anhang S. 100.

[2] Vergl. hierüber besonders Hagedorn a. a. O.

[3] Siehe Führer S. 39 Nr. 5. Die Büste erwähnt schon Tobias Querfurt in seinem 1711 erschienenen Schriftchen: Kurtze Beschreibung des Fürstlichen Lustschlosses Saltzdahlum. — Neuerdings hat Ilg, Mitteilung d. K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Histor. Denkmale 22. Band Heft 2. N. T. S. 81 ff, in einem, auf die Ausstattung der Commende Linz bezüglichen Inventar von 1718 noch eine «weibliche Marmorbüste von dem berühmten Permoser» nachgewiesen, doch lässt sich nicht bestimmt sagen, ob es sich hier um eine Porträt- oder eine Idealbüste handelt.

[4] Abgebildet in einem Stich von J. J. Sedelmayr zu dem Werke



des Künstlers, das allem Anschein nach in den Jahren 1718—1721 entstanden ist, stellt den in antiker Feldherrntracht gekleideten und mit den Attributen des Herkules, der Keule und dem Löwenfell, versehenen Prinzen in lebhaft emporstrebender Bewegung, von Putten umspielt, dar. Hinter ihm erscheint die Gestalt der Fama, die in die Siegesposaune stösst, deren Schallloch der Held — ein Zeichen seiner Bescheidenheit — zuzuhalten sucht, während eine zweite allegorische Gestalt ihm eine strahlende Sonnenscheibe — das Symbol seiner Wahrheitsliebe — vorhält. Am merkwürdigsten aber berührt die Gestalt eines bärtigen Mannes, der sich mit verzerrtem Antlitz wie ein Wurm ohnmächtig unter den Füssen des Helden krümmt. Es heisst, *Permoser* habe sich selbst in dieser Figur dargestellt, um dadurch den Widerwillen anzudeuten, mit welchem er das ihm von Kaiser Karl VI aufgetragene Werk übernommen und ausgeführt habe. Doch wie dem auch sei, auf jeden Fall bezeichnet dieses Werk den Gipfel alles Barocken, das Aeusserste, was dieser Stil in der Plastik zu leisten wagen durfte. Barock ist die ganze Idee, barock die Composition, aber auch überaus malerisch, dekorativ, wundervoll in der Ausführung und ausserordentlich lebendig, besonders im Bildniss des Helden. Von dieser Gruppe steht heute noch eine in Sandstein ausgeführte, etwas veränderte Wiederholung, bei der die Hauptgestalt die Züge Augusts des Starken trägt, im Grossen Garten zu Dresden; eine zweite Wiederholung aber, von *Permoser* in Elfenbein geschnitten, befand sich im vorigen Jahrhundert in Zehmischs Kunstkabinet zu Leipzig,[1] derselben Sammlung, die auch jene grossartige Büste der „Verzweiflung“ enthielt, die später in die Stadtbibliothek und von da in das Museum zu Leipzig überführt worden ist. Ob und wo jene Elfenbeingruppe heute noch erhalten ist, vermag ich nicht zu sagen und so werden wir uns vorläufig bescheiden müssen, die

---

von Salomon Kleiner über das Belvedere «Wunderwürdige Kriegs- und Sieges-Lager des unvergleichlichen Heldens unserer Zeit oder Eigentliche Vor- und Abbildungen der Hoff- Lust- und Garten-Gebäude des Durchlauchtigsten Fürsten Herrn Eugenii Francisci. Augsburg 1731, und bei Ilg, Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn (1893) Fig. 65 zu S. 298.

[1] Siehe Müller a. a. O. S. 13; P. Schumann, Zeitschrift f. bildende Kunst 1889 S. 187 f.

Erinnerung an sie in jener Notiz und dem noch vorhandenen Hauptwerk festgehalten zu sehen. Ist es doch immerhin schon ein Vorzug, ein verschollenes oder verlorenes Werk, sei es in seinem Vorbild, wie in diesem Fall, oder in einer zuverlässigen Wiederholung mit einiger Sicherheit nachweisen zu können; ja es vermag ein solcher Nachweis in gewisser Hinsicht sogar einen vollgültigen Ersatz für den Verlust des Originals zu bieten, falls es nur auf die Feststellung der allgemeinen Auffassung sowie der Composition und nicht auch auf genauere stilistische oder technische Untersuchungen ankommt. In jedem Falle aber ist man einem tatsächlich noch vorhandenen Werke gegenüber immer in einer weit besseren Lage, als wenn man, wie im nachfolgenden Fall, nur auf eine kurze Notiz angewiesen ist. Diese betrifft nemlich ein Reliefbildniss König Augusts, das Ilg zusammen mit dem schon oben angeführten Relief mit Adam und Eva im Privatbesitz einer Dame aus dem Geburtsort des Künstlers erwähnt.[1] Die Existenz desselben ist ja durch diese Notiz gesichert, näheres aber über seinen jetzigen Aufbewahrungsort zu ermitteln, ist mir leider nicht gelungen, und so muss ich auch in diesem Falle von jeder weiteren Vermutung darüber absehen.

Ueber blosse Vermutungen wird man auch — und damit komme ich zur vierten und letzten Gruppe seiner Werke — bei den übrigen Arbeiten, die *Permoser*, gemäss einer mehr oder minder zuverlässigen Ueberlieferung, zugeschrieben werden, kaum hinauskommen. Derartige Ueberlieferungen lassen sich ja erfahrungsgemäss nur in den seltensten Fällen nachprüfen; man wird daher, selbst wo das nicht geschehen kann, meines Erachtens immer besser tun, sie unangetastet bestehen zu lassen und nur dann daran zu rütteln, wenn sichere Angaben und unanfechtbare Gründe einen solchen Versuch unterstützen. Das letztere ist nun aber nicht der Fall bei zwei kleinen schreitenden Pferden in Elfenbein, die sich im Grünen Gewölbe befinden und dort für Werke *Permosers* gelten.

Das grössere von ihnen und künstlerisch bedeutendere,[2] das aus der Brühlschen Sammlung stammen soll, trägt eine Decke und wäre nach G. Müllers Vermutung[3] das in Elfenbein ge-

---

[1] Allg. Deutsche Biographie 25 S. 382.
[2] Siehe J. u. A. Erbstein a. a. O. S. 30 Nr. 338; es ist 33 cm. hoch.
[3] A. a. O. S. 10.

schnittene Modell für ein lebensgrosses Pferd gewesen, das *Permoser* für den König arbeitete. Wenn ich Müller recht verstehe, handelt es sich hier um ein im Jahre 1707, im Auftrage des Königs anscheinend aus Holz angefertigtes Pferd,[1] nach welchem dann, wie Müller S. 10 weiter vermutet, *L. Wiedemann* seine Reiterstatue August des Starken auf dem Markte zu Dresden-Neustadt in Kupfer getrieben habe. Da aber in diesem Falle jenes hölzerne Pferd galoppierend hätte dargestellt sein müssen, so wie es das Erzmodell von *M. Weinhold* im Grünen Gewölbe und die ausgeführte Statue zeigen, kann, falls es sich hier nicht etwa um einen zweiten veränderten Entwurf handelt, das ruhig schreitende Elfenbeinpferd unmöglich das Modell zu dem hölzernen gewesen sein. Damit tritt dann auch die Anwartschaft *Permosers* auf dieses Werk sehr in Frage. Wäre sie aber wirklich erwiesen, so würde es von ganz besonderem Interesse sein, als das einzige Werk dieser Art, an dem uns eine bisher noch unbekannte Seite des Künstlers, nemlich seine Behandlung von Tierfiguren entgegenträte. Freilich lässt sich hierüber auf Grund dieser einzigen Probe — das kleinere Pferd[2] will ich, da hier die Urheberschaft *Permosers* noch unsicherer ist, ganz ausser Acht lassen — kein festes Urteil gewinnen, und es könnte voreilig erscheinen, wenn man hiernach die Behauptung aufstellen wollte, dass *Permosers* Leistungen auf diesem Gebiete an seine übrigen Werke nicht herangereicht zu haben scheinen, ein Urteil, zu dem man angesichts dieses einen Werkes, das jede individuelle Künstlerhand vermissen lässt und sich in nichts von der typischen Auffassung und Behandlung ähnlicher Arbeiten unterscheidet, notwendigerweise gelangen müsste.

Zweifelhaft, wie in diesem Falle, wird dann schliesslich auch seine Urheberschaft bei einem Elfenbeinhumpen im Besitz des Herzogl. Museums zu Gotha[3] bleiben müssen. Von den sieben

---

[1] Vielleicht braucht man bei diesem «hölzernen Pferd» überhaupt nicht an ein Modell zu denken; wissen wir doch, dass August der Starke und sein Nachfolger mehrere ihrer Lieblingspferde durch die Kunst verewigen liessen, sei es gemalt oder in Holz treu nach der Natur gebildet Vergl. Mitteilungen d. Königl. Sächs. Altertumsvereins 25. Heft 1875 S. 34.

[2] J. u. A. Erbstein a. a. O. S. 26 Nr. 269, r.

[3] Siehe A. Bube, das Herzogl. Kunstkabinet zu Gotha S. 60.

Krügen, bezw. Humpen, die, zum grössten Teil schon von Herzog Ernst dem Frommen († 1675) angekauft, in der ehemaligen Kunstkammer zu Gotha aufbewahrt wurden, soll einer nach Keysslers[1] Angabe von „*Balthasar* aus Dresden“ verfertigt sein. Trotz der Bestimmtheit, mit der diese Angabe auftritt, wird man doch daran zweifeln müssen. Denn das einzige Stück, das unter den neun noch heute dort befindlichen Werken dieser Art als eine Arbeit *Permosers* in Betracht kommen könnte, nemlich ein mächtiger Humpen mit Bacchantenzug unter Anlehnung an *Rubens*sche Motive, erinnert zwar in Einzelheiten an *Permosers* Kunst, zeigt aber doch auch wiederum so erhebliche Abweichungen und Verschiedenheiten, dass es mehr als gewagt erscheinen dürfte, ihn als sein Werk anzusprechen.[2] Der lebendige Schwung, das Wilde, Geniale, Ungestüme und Ueberschäumende seiner Kunst, das sich in einer solchen Darstellung leichter als anderswo hätte zum Ausdruck bringen lassen, fehlt hier fast gänzlich, wenn ich auch bekenne, dass die Arbeit als solche nicht übel ist und sich über das Durchschnittsmaass zahlreicher ähnlicher Werke weit erhebt. Dieser Umstand allein rechtfertigt jedoch noch nicht die Zuweisung des Stückes an *Permoser* und so wird man besser tun, hier einen Irrtum Keysslers, bezw. seines Gewährsmannes anzunehmen. Damit ist aber die Zahl der mir bekannt gewordenen Elfenbeinwerke, die mit mehr oder weniger Recht *Permoser* zugeschrieben werden können, erschöpft.

Trotz verschiedener Unsicherheiten, denen wir im Laufe unserer Untersuchung notwendigerweise begegnen mussten, trotz einzelner Zweifel, die uns hinsichtlich der Urheberschaft *Permosers* hier und da aufgestossen sind, wird das Gesammtbild von diesem interessanten Zweige seiner künstlerischen Thätigkeit nicht wesentlich beeinträchtigt und geschädigt werden. Manches wird hoffentlich noch im Laufe der Zeit berichtigt und ergänzt werden können, allein das, was hier an Material zusammengetragen und kritisch geprüft vorgelegt wurde, ist, wie ich glaube, doch schon vielseitig und wertvoll genug, um unsere Kenntniss von dem Schaffen

---

[1] Fortsetzung neuester Reisen (1751). S. 1135.

[2] Abgebildet auf Bl. 44 der Obernetterschen Photographien der Münchener Ausstellung 1876.

dieses in seiner vollen Bedeutung noch nie recht gewürdigten Künstlers in mannigfacher Hinsicht zu erweitern und zugleich unser Wissen von der Elfenbeinplastik der Barockzeit nicht unwesentlich zu fördern.

III. Der Monogrammist PH.

Franz Kugler erwähnt in seiner im Jahre 1838 erschienenen „Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunstsammlung“ S. 262 ein Elfenbeinrelief, das einen Eremiten darstellt, der einen langen, knotigen Stab in der Hand trägt; im Hintergrunde ein Kirchlein. „Unterwärts findet sich das erhaben gearbeitete, aus den Buchstaben PH zusammengesetzte Monogramm des Künstlers.“ Eine neuere Aufschrift auf der Rückseite erklärt das letztere mit den Worten „*Pfeifhofen fecit* (?).“

Dieses Relief ist später — der Zeitpunkt lässt sich nicht mehr genau feststellen — aus der Kunstkammer, bezw. aus dem, aus ihren Schätzen entstandenen Kunstgewerbemuseum entfernt und, wie mir auf eine diesbezügliche Anfrage mitgeteilt wurde,[1] mit vielem andern auf einer Ausschussauktion versteigert worden. Da die von mir angestellten Nachforschungen nach seinem jetzigen Aufbewahrungsort erfolglos blieben, schien es für die Oeffentlichkeit verloren, falls nicht, was ja immerhin noch zu erhoffen war, ein glücklicher Zufall gelegentlich wieder auf seine Spuren führen würde. Diese Hoffnung hat sich schneller erfüllt, als ich erwarten durfte; denn zu meiner freudigen Ueberraschung entdeckte ich das Relief in dem vor einiger Zeit von Lepke herausgegebenen Kunstauktionskatalog Nr. 924, wo es abgebildet und unter Nr. 144 als Bildnis des heiligen Franziskus de Paula (?) eingehend beschrieben worden ist.

---

[1] Der damalige Direktorialassistent Herr Dr. O. von Falke, jetzt Direktor des Städtischen Kunstgewerbemuseums zu Cöln, hatte die Güte, mir s. Z. Näheres hierüber mitzuteilen.

Es ist ohne Zweifel das bei Kugler erwähnte Relief, mit dem es hinsichtlich des Gegenstandes, der Maasse und des Monogramms übereinstimmt. Das letztere, auf der Abbildung im Kataloge nicht zu erkennen, befindet sich, wie mir auf eine Anfrage freundlichst mitgeteilt wurde, erhaben geschnitten, am unteren Rande unmittelbar in der Verlängerung des Kirchenportals; leider machte der Umstand, das dass Relief eingerahmt und auf seiner Rückseite mit einer Holztafel bedeckt war, eine Nachforschung nach jener Aufschrift unmöglich; [1] aber auch ohne diese dürfte die Identität beider Werke feststehen.

Wenn ich vielleicht länger, als notwendig erscheinen möchte, bei den äusseren Schicksalen dieses Reliefs verweilte, so geschah dies deshalb, weil dasselbe, bezw. sein Monogramm, Veranlassung gegeben hat, der Geschichte der Elfenbeinbildnerei den Namen eines Künstlers zuzuführen, von dem man bis dahin noch nicht das geringste wusste und der — um das gleich im voraus zu betonen — auch heute noch in völliges Dunkel gehüllt ist. Der Name eines Elfenbeinbildners *Pfeifhofen* ist nämlich, soweit ich feststellen konnte, der gesamten Kunstgeschichte unbekannt und die Existenz dieses Künstlers beruht mithin allein auf jener Aufschrift auf der Rückseite obigen Reliefs, deren Echtheit bereits von Kugler angezweifelt wurde. Ihm folgend hat Nagler Monogr. IV, 2989 diesen Zweifel geteilt, indem er in derselben bestimmten Form von einer neuen Aufschrift spricht, ohne jedoch, wie es scheint, die letztere persönlich untersucht zu haben. Und in der Tat, ich glaube nicht, dass wir ein Recht haben, die mit obigem Monogramm bezeichneten Arbeiten in Elfenbein auf diesen apokryphen Namen, von dem die Kunstgeschichte nicht das geringste weiss, zu taufen; zum mindesten sollte, so lange nicht genaue und zuverlässige Angaben über die Persönlichkeit dieses *Pfeifhofen*, vielleicht aus den Akten irgend eines Archivs oder aus Kirchenbüchern auftauchen, diese Namengebung, wo sie sich findet, stets mit einem grossen Fragezeichen versehen sein.

Nicht minder zweifelhaft ist eine andere Deutung des Monogramms, die wir ebenfalls kurz berühren müssen.

---

[1] Das Relief ging, wie mir mitgeteilt wurde, auf der Auktion in den Besitz eines Herrn Kaufmann über, dessen Adresse ich leider bis jetzt nicht habe ermitteln können.

Auf der Ausstellung der Werke älterer Meister, die im Jahre 1876 zu München stattfand, war von der Generalverwaltung der Königlichen Museen in Berlin ein Elfenbeinrelief, einen Klausner darstellend, eingesandt worden, das in dem von A. Kuhn verfassten Katalog II, Nr. 1121, S. 162 als eine Arbeit des *Peter van Harlingen* aus dem Jahre 1602 bezeichnet wurde. Da der Gegenstand der nicht näher beschriebenen Darstellung sowie die beigefügten Maasse (0,12 h.; 0,07 br.) mit obigem Relief übereinzustimmen scheinen, liegt die Vermutung nahe, dass es sich hier um ein und dasselbe Werk handelt, eine Vermutung, die zur Gewissheit wird durch die ausdrückliche Angabe des Urhebers dieses Werkes. Denn wie kam Kuhn auf jenen Namen? Offenbar nur durch das auf demselben befindliche, die beiden Buchstaben P und H enthaltende Monogramm, das er — vielleicht ohne Kenntnis zu haben von der Aufschrift auf der Rückseite oder auch weil er diese gleichfalls für verdächtig hielt — nach Brulliot, Dictionnaire des Monogrammes, S. 948, Nr. 92 und Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 2989 auf *Pieter Feddes*, genannt *Peter van Harlingen*, deuten zu müssen glaubte. Diese Deutung ist jedoch unrichtig, da dieser holländische Meister sich auf seinen Stichen — denn nur um solche handelt es sich — entweder mit seinem vollen oder abgekürzten Namen[1] oder auch mit dem Monogramm HP[2] bezeichnet hat, zudem aber, wie die Nachrichten über ihn melden, wol als Maler, Radierer und Glasmaler, nie aber, soweit ich feststellen konnte, als Elfenbeinbildner thätig gewesen ist.[3] Wie öfters in der Kunstgeschichte, so liegt also auch in diesem Falle eine kritiklose Benutzung jener, wie längst erwiesen, von mannigfachen Irrtümern vollgepfropften Monogrammenlexiken vor, die bei der gewiss in grosser Eile geschehenen Abfassung jenes Ausstellungskatalogs wol zu entschuldigen gewesen wäre, wenn sie nicht auch in desselben Verfassers inhaltreichen Aufsatz „Ueber Elfenbeinschnitzerei" (Kunst und Gewerbe 1877, S. 178) übernommen worden wäre. So muss der Irrtum berichtigt und *Peter van Harlingen* aus der

---

[1] Vergl. Nagler, Künstlerlexikon IV, S. 261.
[2] Siehe Ris-Paquot, Marques et Monogrammes I, Nr. 4996.
[3] Siehe Immerzeel, De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters I, S. 236, und Kramm I, S. 480.

Zahl der Elfenbeinbildner ausgeschieden werden.[1] Das aber dürfte kaum zweifelhaft sein, dass auch das von Kuhn erwähnte Relief mit dem bei Kugler beschriebenen identisch ist, dass es sich also hier, wie in dem vorgenannten Fall, um ein und dasselbe Werk handelt.

So viel über die beiden, bis jetzt versuchten Deutungen dieses Monogramms, deren Unhaltbarkeit wohl kaum noch länger in Zweifel gezogen werden kann. Beide haben offenbar nicht das Geringste mit diesem Monogramm zu tun. Dagegen bin ich in der Lage, eine bezw. zwei neue Lösungen desselben geben zu können, auf die ich beide, da sie auf den ersten Blick gleich ansprechend und beachtenswert erscheinen, zunächst etwas näher eingehen muss.

In der grossen Schaar von Elfenbeinbildnern, die mir bei meinen Forschungen aus der Literatur bekannt geworden sind, kenne ich zwei Namen, die auf dieses Monogramm passen würden.[2] Der eine ist derjenige des Bambergers *Paul Hess*, über den Jäck, Künstler Bambergs S. 127, und Bodenstein, 100 Jahre Kunstgeschichte Wiens (1888) S. 85 Nr. 98 Näheres berichten. Doch wird man an ihn ernstlich kaum denken können, da als Spezialität dieses, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts tätig gewesenen Künstlers kleine Landschaften mit Seeprospekten und Schiffen, sowie Namenszüge aus Blumenguirlanden angeführt werden, Arbeiten, die nach ihrem ganzen Inhalt und ihrem, an die Miniaturbildwerke eines *Leopold Pronner* erinnernden Charakter von den uns erhaltenen Werken unseres Monogrammisten völlig verschieden sind.

---

[1] Die Jahreszahl 1602 bei Kuhn sollte vermutlich nur eine ungefähre Ansetzung des Werkes sein; doch ist dieselbe entschieden zu früh, da Pieter Feddes damals erst ein Alter von 14 Jahren gehabt haben würde, wenn die Angabe seines Geburtsjahres bei Immerzeel a. a. O. richtig ist.

[2] Eine verwandte Bezeichnung J. PH. tragen drei in Labartes Déscription des objets d'art qui composent la collection Debruge Dumenil, S. 471, Nr. 252—254 angeführte Flachreliefs in Elfenbein; doch glaube ich nicht, dass ein Zusammenhang der hier genannten Werke mit unserem Monogrammisten besteht. Vielleicht dürfte diese Signatur auf Johann Pichler zu deuten sein. Vergl. C. Berling in «Vom Fels zum Meer 1892/93 S. 488 f. und das dort abgebildete Werk dieses Künstlers.

Digitized by Google

Anders steht es mit einem zweiten Künstler, der, fast vergessen und nur wenigen bekannt, erst vor kurzem durch G. Müllers Untersuchungen [1] wieder zu dem wolverdienten Rechte der Beachtung seitens der Kunstforschung gelangt ist. *Paul Heermann* — so ist sein Name — war 1673 geboren, bei *Permoser* ausgebildet worden [2] und hauptsächlich in Leipzig und Dresden, wo er 1714 das Bürgerrecht erwarb, als Bildhauer tätig gewesen. Nach *Permosers* Tode wurde er zum Hofbildhauer ernannt und starb als solcher, wenige Monate nach seinem Lehrer, am 22. Juli 1732. Mit diesem hatte er gemeinsam den grossen Garten mit Statuen geschmückt, die aber zum grössten Teil während des siebenjährigen Krieges zerstört worden sind. Auch über seinen übrigen Werken scheint ein Unstern gewaltet zu haben, da fast alle untergegangen oder verschollen und nur wenige noch erhalten sind. Zu diesen gehören eine Büste August des Starken in der Königlichen Skulpturensammlung zu Dresden,[3] die Statuen eines Merkur und Apollo in der Leipziger Ratsbibliothek und eine Gruppe des heiligen Georg mit dem Drachen, der arg zerstörte Rest von dem figürlichen Schmuck des Portals an dem 1725 neuerbauten Georgenhaus zu Leipzig.[4] Derselbe Künstler hat aber

---

[1] Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts 1895 S. 24 ff.

[2] So nach Weinart, Topogr. Geschichte d. Stadt Dresden S. 314 und nach Hasche, Magazin d. sächs. Geschichte I (1784) S. 148 ff, II S. 657; nach Hagedorn bei Müller a. a. O. S. 26 wäre er Autodidact oder Zögling seines Vaters Georg gewesen. Doch hat Müller diesen Irrtum Hagedorns berichtigt und wahrscheinlich gemacht, dass er bei seinem Oheim, dem Hofbildhauer Georg Heermann den ersten Unterricht erhalten. Von da wird er dann in Permosers Lehre gekommen sein.

[3] Dieselbe Sammlung besitzt noch ein weiteres Werk Heermanns, das G. Müller entgangen zu sein scheint. Es ist dies die Statuette einer schlafenden Venus aus Marmor, die schon im Inventar von 1765 S. 30 Nr. 199 als «von dem schon erwähnten guten Schüler Balthasars, Namens Herrmann» herrührend angeführt wird, eine Angabe, die J. G. Lipsius in seiner Beschreibung d. Kurfürstl. Antikengallerie in Dresden 1798 S. 102 Nr. 13 wiederholt. Die Figur liegt mit etwas nach links gewandtem Kopf rücklings auf einem Kissen; sie ist völlig nackt und hat nur mit einem Teil des unter ihr liegenden Gewandes die Scham bedeckt. Der Körper ist ungemein lang gestreckt, der Kopf klein, die Haltung ziemlich steif, die Behandlung des Marmors ebenso glatt und geleckt wie bei den beiden Leipziger Figuren des Merkur und Apollo.

[4] Ueber die Leipziger Werke Heermanns vgl. C. Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Stadt Leipzig. II S. 367.

auch, wie ausdrücklich überliefert ist, in Elfenbein gearbeitet. Im „Richterschen Bildersaal", einer Sammlung von Gemälden und anderen Kunstsachen, die ihre Entstehung der kunstsinnigen Kaufmannsfamilie Richter verdankte und im vorigen Jahrhundert eine der Hauptsehenswürdigkeiten Leipzigs bildete, befand sich noch im Jahre 1784, wie eine Beschreibung der Stadt Leipzig aus diesem Jahre S. 332 berichtet, „eine ziemliche Anzahl von geschnittenen Figuren in Elfenbein von *Balthasar Permoser*, *Paul Heermann* und anderen grossen Meistern".[1] Diese Angabe, die, soweit sie den letztgenannten Künstler betrifft, von Justi in seiner Winkelmannsbiographie I S. 269 bestätigt wird, lässt sich leider nicht näher prüfen, da. soviel ich weiss, ein derartiges, sicheres Werk *Heermanns* unter den uns erhaltenen Elfenbeinskulpturen bisher noch nicht nachgewiesen ist. Allerdings hat sich auch noch Niemand die Mühe gegeben, ernsthaft darnach zu forschen, und wie dieser Künstler überhaupt von der Kunstgeschichtsschreibung bisher stark vernachlässigt worden ist, so hat man noch viel weniger seiner, nur gelegentlich einmal erwähnten, Beschäftigung mit einem bescheidenen Zweige der Kleinkunst gedacht. So ist es gekommen, dass man obigem Monogramm zwar allerlei apokryphe Namen unterschieben konnte, nie aber den Versuch zu machen wagte, es mit dem Bildhauer und Elfenbeinschnitzer *Paul Heermann* in Verbindung zu bringen. Und doch dürften sich, falls man ernstlich darnach sucht, mancherlei Gründe für eine Beziehung zwischen beiden Künstlern finden lassen.

Schon jene oben erwähnte Marmorbüste Augusts des Starken, die unbegreiflicherweise lange Zeit für ein Werk *Pierre Coudrays* galt, obwol sie unter dem Abschnitte des rechten Armes die deutliche Bezeichnung „*PHeermann*" trägt, scheint mir gerade wegen dieser Bezeichnung zu Gunsten einer solchen Beziehung zu sprechen, in sofern, als hier die beiden ersten Buchstaben P und H in ähnlicher Weise wie im Monogramm mit einander verbunden sind. Wie aber Niemand den nahen Zusammenhang dieser beiden Signaturen wird bestreiten wollen, so wird man auch zugeben müssen, dass noch eine dritte Signatur, nämlich diejenige im Siegel des

[1] Vergl. auch G. Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit (1885) S. 161 ff.

Künstlers,[1] das zwei Palmzweige zeigt, dazwischen einen Stengel mit fünf Sternblumen und oben die Buchstaben P. H., sich ebenfalls leicht und ungezwungen in diesen Zusammenhang einfügen liesse und dass also, trotz äusserer Verschiedenheiten, doch alle drei Bezeichnungen sehr wol demselben Künstler angehören könnten. *Paul Heermann* würde dann nur der Gewohnheit anderer Künstler gefolgt sein, wenn er, offenbar durch äussere Gründe veranlasst, sich bald dieser, bald jener Signatur bedient hätte.

Während ich noch damit beschäftigt war, den hier angedeuteten Weg weiter zu verfolgen, erhielt ich durch Zufall Kenntniss von einem Werk, das mich in meiner Vermutung, der gesuchte Monogrammist könne mit *P. Heermann* identisch sein, wieder wankend machte und dem Gang meiner Untersuchung eine völlig andere Richtung gab.

Herr Landrichter Dr. von Liebermann in Berlin hatte die Freundlichkeit, mich gelegentlich eines Besuches auf ein in seinem Besitz befindliches Elfenbeinbildwerk aufmerksam zu machen und mir eine Photographie desselben gütigst zur Verfügung zu stellen. Es ist ein, die Himmelfahrt Mariæ in der späteren Auffassung darstellendes Relief, das aus zwei, von einander gesonderten Teilen besteht, die an den Umrissen ausgeschnitten und auf einen schwarzen Grund aufgelegt sind. Der obere Teil zeigt Maria, die, den von einem Sternenkranz umgebenen Kopf erhoben und die Arme ausgebreitet, auf einer von vier Engeln belebten Wolke, von der Strahlen ausgehen, aufwärts schwebt; der untere Teil stellt die Apostel dar, 13 (!) bärtige und unbärtige Gestalten in meist schweren Gewändern, die um den leeren Sarkophag versammelt in allerlei beredten Geberden ihrem Erstaunen über das Wunder Ausdruck geben.

Die Arbeit ist in Einzelheiten nicht übel. Die realistische Wiedergabe der Köpfe der Apostel, das lebendige Spiel ihrer Hände, gewisse anatomische Details, die Verkürzung in der Gestalt der Maria, alles das ist gut beobachtet und verrät einen Künstler, der die Natur mit offenem Blick betrachtet und ihre Erscheinungen mit unleugbarem Geschick wiederzugeben weiss. Wie viel freilich hiervon auf Rechnung der zweifellos von ihm

---

[1] Siehe Müller a. a. O. S. 28.

Digitized by Google

benutzten Vorlage zu setzen ist — bei der Madonna z. B. macht sich deutlich der Einfluss *Correggios* oder eines seiner Nachahmer geltend — entzieht sich, so lange diese nicht nachgewiesen ist, unserer genaueren Beurteilung. Den mannigfachen Vorzügen des Werkes stehen aber fast ebenso zahlreiche Mängel gegenüber, wie z. B. die überaus unruhige Gewandbehandlung mit ihren vielen scharfen und geraden Brüchen, das Uebertriebene im Ausdruck und in den Geberden der Apostel, die groben Verstösse gegen die Zeichnung,[1] die oft recht flüchtige Formengebung[2] u. a. m., Mängel, die allzu offenkundig sind und nicht verschwiegen werden dürfen, wo es sich um eine kritische Betrachtung des Werkes handelt.

Was diesem letzteren aber noch ein ganz besonderes Interesse verleiht, ist seine Signatur. Am unteren Rande, unmittelbar neben dem am Boden liegenden Buche, auf das der knieende Petrus seine Linke stützt, ist nemlich der Name des Künstlers PETER HENCKE eingravirt.

Es ist einer jener seltenen Fälle, wo einmal ein Elfenbeinschnitzer seinen vollen Namen auf der Bildfläche eines seiner Werke angebracht hat, sodass wir nicht gezwungen sind, Rätsel zu lösen oder auf dem Wege der oft recht schwierigen und dabei nicht einmal immer sicheren Stilvergleichung nach dem Urheber zu forschen. Freilich ist mit dem blossen Namen des Künstlers nur wenig genützt, falls wir ihn nicht durch Nachrichten aus der Literatur oder in anderer Weise zu beleben vermögen. Im vorliegendem Fall sind es leider nur zwei dürftige Notizen, die, wie es scheint, als die einzige uns erhaltene Quelle für diesen Künstler angeführt werden mögen. Die eine von ihnen ist in Füsslis Allgemeinem Künstlerlexikon enthalten, wo es S. 532 heisst: „*Henck*, ein Bildschnitzler, von welchem Nothnagel Nr. 1092[3] ein sehr schönes von Elfenbein verfertigtes Crucifix von 10 Zollen an-

[1] Vollständig misslungen in Haltung und Bewegung ist z. B. die Figur des knieenden Jacobus in Pilgertracht; auch die rechte Hand des neben dem Sarkophag knieenden Petrus ist völlig verzeichnet und viel zu gross gebildet.

[2] Man betrachte z. B. die Füsse der Apostel vorn in der linken Ecke, die Hand des knienden Jacobus, die Falten an den Fusssohlen u. s. w.

[3] Es handelt sich hier vermutlich um die Schrift des Frankfurter Malers und Radirers J. A. B. Nothnagel: Raissonirendes Verzeichniss der Bognerischen Kunstsammlung 1778.

Google

führt“; die andere findet sich bei Nagler (6, S. 97), der Füsslis Angabe ergänzt, indem er sagt: „*Henck*, ein Bildhauer, der verschiedene kleine Bilder schnizte: Crucifixe in Holz und Elfenbein u. s. w. Seine Lebensverhältnisse sind unbekannt.“ Es dürfte auch schwierig, ja unmöglich sein, ohne weitere Anhaltspunkte näheres hierüber zu ermitteln. Das wird vielmehr dem Zufall über-



Heilige Familie. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Museum.

lassen bleiben müssen, soweit es sich nicht vielleicht aus dem Stil seines Werkes schliessen lässt. Bevor ich aber hierzu übergehe, scheint es mir zunächst notwendig, auch die übrigen Arbeiten des Monogrammisten einer genaueren Betrachtung zu unterziehen, um mich alsdann der Frage nach seinem Namen, seiner Person und Lebenszeit nochmals zuzuwenden.

Wie das schon eingangs besprochene Werk, so sind auch alle übrigen, soweit sie mir bekannt geworden sind, Reliefs und mit dem auf der Bildfläche selbst angebrachten, erhaben geschnitzten Monogramm versehen.

An erster Stelle nenne ich eine heilige Familie in der Elfenbeinsammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig [1], wo



Maria mit dem Kinde. Elfenbeinrelief.
Braunschweig, Herzogl. Museum.

sich überhaupt die meisten, nemlich fünf von den sieben bezeichneten Arbeiten des Künstlers, befinden. Maria, nach rechts sitzend, hält das Kind auf dem Schosse, das mit einem Kreuze spielt, welches der an das Knie der Jungfrau sich anschmiegende Johannesknabe im Arme hält; hinter dieser Gruppe der heilige Joseph, nur mit

[1] Siehe «Führer durch die Sammlungen» (....) 1897 S. 305 Nr. 326.

Google

dem Oberkörper sichtbar, den er bequem auf eine Brüstung stützt. Im Hintergrunde ein mit wenigen dünnen Bäumchen besetzter Felsen. Die ganze Composition hat in Erfindung und Anordnung Bolognesischen, bezw. *Maratti*schen Charakter.

In derselben Sammlung befindet sich weiterhin eine Jungfrau mit dem Kinde.[1] Maria, nach rechts am Boden sitzend, will dem Kinde, das sich begehrlich herandrängt, die Brust reichen. Neben ihr liegt ein Sack; im Hintergrunde links ein grabmalähnlicher Bau mit pyramidenförmigem Aufsatz, rechts ein hinter einem Felsen in die Luft ragender spitzer Turm und Häuser, die an einem Bergabhange liegen. Die Madonna dieses Reliefs hat in ihrer ganzen Erscheinung mit dem schweren Gewand und Kopftuch etwas *Tizian*isches und erinnert sehr an eine Composition des Meisters, eine Ruhe auf der Flucht, die *Valentin Lefebre* gestochen und *J. van Campen* in die von ihm veranstalteten, 1682 und 1684 erschienenen neuen Ausgaben von Kupferstichen *Lefebres* nach *Tizians* und *Veroneses* Erfindungen aufgenommen hat.

Der Typus der Madonna ist auf beiden Reliefs derselbe. Sie ist mehr Frau als Jungfrau; den leicht gesenkten Kopf bedeckt dichtes, wellig zurückgekämmtes Haar, die Züge des etwas vollen Gesichts sind ein wenig ernst, wenn auch von mütterlicher Zärtlichkeit erfüllt. Ein Unterkleid und ein Mantel, der in schweren Falten geordnet ist, umgiebt den Körper, ohne jedoch dessen Formen zu verhüllen. Die nackten Kindergestalten sind ungezwungen und natürlich bewegt und in den Körpern sorgfältig und lebenswahr durchgebildet, die Landschaft dagegen ist ziemlich oberflächlich und schematisch behandelt.

In eine völlig andere Sphäre versetzen uns die beiden ebenfalls im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlichen Genrefiguren im holländischen Geschmack,[2] von denen die eine einen Bauer darstellt, der halbschlafend im Lehnstuhl ruht, die Thonpfeife im Munde, welche die Rechte mechanisch umklammert, während die gesenkte Linke den Bierkrug hält; die andere einen zerlumpten Bettler, der, den linken Arm in einer

---

[1] «Führer» S. 310 Nr. 416. Wahrscheinlich aus einer «Ruhe auf der Flucht».
[2] «Führer» S. 306 Nr. 347. 348.

Digitized by Google

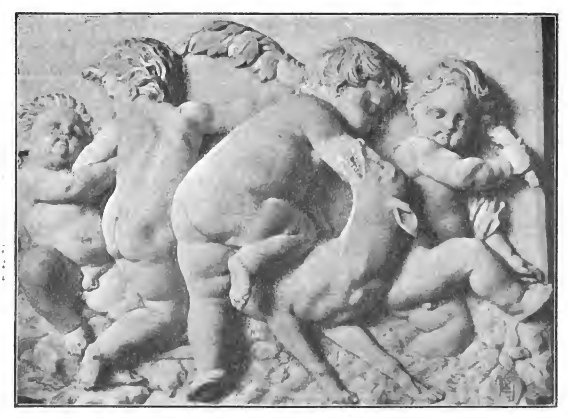
Binde tragend, in gekrümmter Haltung nach links vorwärts schreitet, beide Figuren in ihrer drastischen Erscheinung getreue Abbilder jener auf den Gemälden der niederländischen Kleinmeister so oft begegnenden Bauern- und Bettlergestalten. Für den vorliegenden Fall ist es aber von besonderem Interesse, die unmittelbaren Vorbilder dieser beiden Figuren nachweisen zu können. Es sind dies nem-



Schlafender Bauer. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Museum.

lich zwei Radierungen des von *Adriaen Brouwer* stark beeinflussten Amsterdamer Malers und Stechers *Pieter Jansen Quast* aus einer Folge von Bettlern, Lahmen, Trinkern und anderen Charakterfiguren, die u. A. auch *Salomon Savery* kopirt und die der Elfenbeinschnitzer mit geringen Veränderungen seinen Werken zu Grunde gelegt hat.

Eine Wiederholung der letztgenannten Figur besitzt das kgl. Grüne Gewölbe zu Dresden.[1] Diese weicht zwar in unerheblichen Einzelheiten, so besonders in der Bildung der geschlitzten und zerfetzten Beinkleider, von dem Braunschweiger Relief ab, ist aber in der Hauptsache eine getreue Replik desselben; auch das Monogramm befindet sich ziemlich an derselben Stelle unter dem linken Fusse des Bettlers.



Spielende Kinder. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Wieder einem anderen Stoffkreise gehört das siebente und letzte Werk des Meisters an, das sich wiederum im Besitze des Braunschweiger Museums befindet[2] und vier nackte, z. T. mit

---

[1] Siehe J. und A. Erbstein, Das Königl. Grüne Gewölbe zu Dresden (...) 1884 S. 22 Nr. 137, hier als Arbeit Pfeifhofens bezeichnet. — Das kunsthistorische Hofmuseum in Wien besitzt eine Wiederholung des im Lehnstuhl ruhenden Bauern (Nr. 95), deren Gegenstück eine auf einer Bank sitzende Bäuerin bildet, die einen Bierkrug mit beiden Händen umklammert hält (Nr. 94 derselben Sammlung). Vergl. Ilgs «Führer» S. 147. Beide Reliefs sind unbezeichnet, scheinen aber im Stil denjenigen des Monogrammisten durchaus zu gleichen und dürften daher wol ebenfalls von ihm herrühren.

[2] Siehe «Führer» S. 303 Nr. 277.

Blätterzweigen bewaffnete Knaben zeigt, von denen zwei mit einander balgen, während die beiden anderen sich mit einem Hund beschäftigen. Auch von diesem Relief ist eine Wiederholung vorhanden und zwar im Bayerischen Nationalmuseum zu München.[1] Dort befinden sich vier zusammengehörige ovale Reliefs, auf denen in ziemlich starker Erhebung nackte Knaben tanzend, musizirend und spielend, z. T. in harmloser Fröhlichkeit, z. T. in ausgelassener bacchantischer Lust dargestellt sind. Eins von diesen Reliefs (Nr. 174), die übrigens sämmtlich keine Bezeichnung, weder Aufschrift noch Monogramm tragen, stimmt nun, abgesehen von einigen Einzelheiten und von der Form, die beim Braunschweiger Relief rechteckig ist, hinsichtlich des Gegenstandes mit dem letzteren genau überein. Die kleinen Abweichungen lassen sich leicht erklären, einmal durch den Umstand, dass das von vornherein für ein Oval von bestimmter Längen- und Höhenachse komponirte Relief[2] in einen rechteckigen Raum von geringerer Länge übertragen worden ist, wodurch einerseits an den Ecken hinzugefügt, anderseits die Darstellung etwas mehr zusammengerückt werden musste, sodann durch einige, wie es scheint, absichtliche Aenderungen in gewissen Nebendingen, die zum Teil wol durch den von dem Meister des Münchener Reliefs abweichenden Stilcharakter des Monogrammisten begründet sind. Dazu kommt dann endlich noch eine gewisse Verschiedenheit in der Behandlung der nackten Knabenkörper, die auf dem Münchener Relief flott bewegt und überaus sorgfältig durchgebildet, auf dem Braunschweiger hingegen im ganzen flauer, schwerfälliger in ihren Bewegungen und weniger eingehend behandelt erscheinen, eine Beobachtung, die noch augenfälliger wird, sobald man auch die drei übrigen Reliefs zur Vergleichung heranzieht. Auf Grund aller dieser Merkmale trage ich kein Bedenken, dem ersteren den künstlerischen Vorrang einzuräumen und das Braunschweiger Relief für dessen Kopie zu erklären.

Als Schöpfer dieser vier Münchener Arbeiten wird nun von

[1] Mit den drei übrigen veröffentlicht in Obernetters Tafelwerk über das Bayerische Nationalmuseum, Taf. 214, 225; vergl. auch Labarte, Histoire des arts industriels I pl. 21.

[2] Man beachte z. B. die verschiedene Höhe der Köpfe.

der einen Seite *Ignaz Elhafen*,,[1] von der anderen *François Duquesnoy*, genannt *Il Fiammingo*,[2] angesprochen. Doch dürfte weder die eine noch die andere dieser Bezeichnungen das Richtige treffen; denn von *Elhafen* sind bezeichnete Arbeiten solcher Art nicht bekannt, dem *Fiammingo* aber pflegt man, alter Gewohnheit folgend, auch heute noch in der Regel ohne weitere Prüfung jede Einzelfigur oder Gruppe von Kindern zuzuweisen, die, einerlei ob sie in Bronze, Marmor oder Elfenbein gearbeitet ist, ein bestimmtes stilistisches Gepräge an sich trägt. So ist sein Name allmählich zum Sammelnamen für alle derartigen Kunstwerke geworden, und es wäre wahrlich an der Zeit, hier endlich einmal zu sichten und festzustellen, was wirklich von seiner Hand herrührt.[3]

Indem ich mir vorbehalte, bei anderer Gelegenheit eingehender auf diese Frage zurückzukommen, möchte ich doch hier schon einer Vermutung Ausdruck geben, die sich mir gleich beim ersten Anblick dieser Reliefs hinsichtlich ihres Urhebers aufdrängte und die zu prüfen ich seitdem wiederholt Veranlassung genommen habe.

In dem nach *Rubens* Tode im Mai 1641 erschienenen Verkaufskatalog seiner Sammlungen, den Michel, Histoire de la vie de P. P. Rubens, Bruxelles (....) 1771 p. 290 f. abgedruckt hat, werden unter dem Titel „Spécification des Sculptures et Raretés" eine Reihe von Elfenbeinskulpturen angeführt, von denen bemerkt wird, dass sie zum grössten Teil von *Lucas Faid'herbe* „selon l'ordonnance de M. Rubens" nach Zeichnungen und Entwürfen des letzteren ausgeführt seien.

Faid'herbe war am 19. Januar 1617 zu Mecheln geboren und, nachdem er bei seinem Stiefvater in der Bildhauerkunst unterwiesen worden war, 1636 in *Rubens* Atelier als Schüler eingetreten, wo er hauptsächlich Compositionen seines Lehrers in Elfenbein, Holz, Marmor u. s. w. ausführte, die dieser ganz be-

---

[1] Kuhn in «Kunst und Gewerbe» 1877 S. 179.

[2] Unter diesem Namen geht das Werk, das mit vielen ähnlichen Arbeiten aus der früheren kurfürstlichen Kunstkammer in das Bayer. Nationalmuseum kam, im Katalog des letzteren, wie mir Herr Geheimrat Prof. Dr. W. von Riehl vor längerer Zeit mitzuteilen die Güte hatte.

[3] Ein bezeichnetes Elfenbeinbildwerk Fiammingos erwähnt u. A. Chennevières, Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire p. 56.

sonders hoch schätzte. Hier genoss *Faid'herbe* den unmittelbaren Einfluss des grossen Künstlers in einer so nachhaltigen Weise, dass er sich nicht nur von seinem gewaltigen Geist befruchten liess, sondern auch allmählich die Eigenschaften seines Stils übernahm und Zeit seines Lebens († 1697) beibehielt.[1] Es ist bezeichnend, was A. Michiels in seinem Buche Rubens et l'école d'Anvers, 4 édit. (1877) p. 376 in dieser Hinsicht über ihn geschrieben hat. „L. F. appliqua son style aux bas-reliefs et aux statues. La pierre fut contrainte de subir les hardis caprices, les lignes violentes, les formes copieuses et robustes qui charmaient l'esprit de Rubens. L'ivoire même y fut soumis: cette matière délicate, timide pour ainsi dire, ne put se soustraire à l'impérieuse et universelle domination du chef d'école. Il fallut, bon gré, mal gré, qu'elle reproduisît sa manière dans les faibles dimensions où la nature l'emprissonne."

Unter diesen Umständen dürfte es höchst wahrscheinlich sein, dass, worauf auch Molinier[2] hinweist, viele jener Basreliefs mit mythologischen Gegenständen und Bacchanalien, soweit sie überhaupt *Rubens*'schen Stil zeigen, von der Hand *Faid'herbes* herrühren; doch scheint weder Labarte, noch Chennevières, noch Molinier, — um andere gar nicht zu erwähnen — auch nur ein einziges derartiges Werk des Künstlers gekannt zu haben. Ich muss es daher als ein besonderes Glück bezeichnen, dass ich in der Lage bin, wenigstens ein sicheres Werk von seiner Hand nachweisen zu können. In dem vierbändigen Prachtwerk von Madrazo, España artistica y monumental, ist im Atlas Série III C. I. no. 8 ein Elfenbeinrelief abgebildet, das sich im Museo del Prado zu Madrid befindet und in völlig malerischer Behandlung auf einem weiten, mit Bäumen bestandenen Hintergrunde eine Schaar nackter Kinder zeigt, die nach den Tönen, welche ein in der Mitte sitzender Satyr seiner Doppelflöte entlockt, in wildem Getümmel bacchantische Reigentänze aufführen. Es ist eine grosse, figurenreiche Composition, erfüllt von sprudelndem Leben und wundervoll in der Ausführung, eine Composition, die im Ganzen und im Einzelnen den Geist des grossen vlämischen Meisters ver-

[1] Vgl. Labarte a. a. O. I p. 266; Chennevières a. a. O. p. 62 ff.
[2] A. a. O. p. 230.

spüren lässt, sodass man die direkte Uebertragung eines seiner, von Kraft und Leben, von Anmut und Natürlichkeit erfüllten Kinderbilder in die Plastik vor sich zu haben glaubt, wie sie nur ein ihm völlig congenialer Künstler ausführen konnte. Dieser Künstler aber war, wie das in der rechten unteren Ecke befindliche Monogramm L. F. ausweist, *Lucas Faid'herbe*, *Rubens* Schüler. Wir haben also in diesem „Danza de niños" ein unzweifelhaft echtes Werk des Meisters vor uns, das vielleicht sogar mit einem, in dem oben angeführten *Rubens*'schen Verkaufskatalog genannten „Danse d'enfants" identisch ist und mit dessen Hülfe es wol gelingen dürfte, noch einige andere unbezeichnete Werke ähnlicher Art als Arbeiten *Faid'herbes* festzustellen.[1] Unter diesen kommen aber meines Erachtens an erster Stelle jene vier Münchener Reliefs in Betracht, die nicht nur im Gegenstand und in der Behandlung des Reliefs, sondern auch in gewissen Bewegungsmotiven und vor allem im Typus der Kinder so nahe mit jenem Madrider Relief verwandt erscheinen, dass sich diese Aehnlichkeit nur durch die Annahme derselben Urheberschaft wird erklären lassen. Und so zweifle ich nicht, dass auch diese Reliefs von *Faid'herbes* Hand herrühren, zumal wir wissen, dass mehrere solcher Arbeiten des Meisters aus der *Rubens*'schen Sammlung in die des pfälzischen Kurfürsten gekommen sind,[2] aus der sie dann wieder, vermutlich bei derselben Gelegenheit, bei der auch die vielen *Rubens*'schen Gemälde dorthin kamen, nach München gelangt sein werden. So viel über diese Münchener Reliefs und ihren vermutlichen Urheber.

Ich kehre nach dieser Abschweifung wiederum zur Frage nach der Person des Monogrammisten zurück, nachdem wir dessen Werke und ihren Stilcharakter nunmehr genauer kennen gelernt haben. Dabei muss sofort die nahe Verwandtschaft zwischen diesen Werken und dem oben erwähnten Relief des Meisters *Peter Hencke* auffallen, eine Verwandtschaft, die sich nicht nur

---

[1] Für ein Werk Faid'herbes halte ich z. B. auch den wundervollen Elfenbeinhumpen aus dem Besitze des Grossherzogs von Baden, der in dem Werke «Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881» abgebildet und von M. Rosenberg in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins München 1892 S. 537 eingehend besprochen worden ist.

[2] Vergl. A. Michiels, Histoire de la peinture flamande VIII, p. 365, 370.

im Stil und in der Behandlung der Reliefs, sowie in der Art und Ausführung der Arbeit, sondern auch in gewissen Einzelheiten äussert, die mit Notwendigkeit auf e i n e Hand schliessen lassen. Man vergleiche z. B. die drei Figuren der Maria, die durchaus denselben oben näher geschilderten Typus zeigen, ferner die Kindergestalten, von denen ein gleiches gilt, weiterhin die Gewandbehandlung mit ihrer charakteristischen Faltengebung, endlich auch die völlig gleichartige Bildung der Augen, Haare, Hände u. s. w. Wenn aber die an dem *Hencke*'schen Relief gerügten Mängel bei den Werken des Monogrammisten kaum oder gar nicht hervortreten, so ist zu beachten einerseits, dass es sich hier um Scenen ruhigen, man könnte sagen, idyllischen Charakters ohne jedes Pathos und jede Leidenschaft handelt, anderseits, dass der Maassstab der Figuren bei den letztgenannten Werken ein sehr viel kleinerer ist[1] und Zeichenfehler, wie die oben erwähnten, deshalb leichter zu vermeiden waren. Doch wie dem auch sei, keinesfalls wird man zweifeln können, dass alle diese Werke von ein und demselben Künstler herrühren, dass mithin unser Monogrammist und *Peter Hencke* identisch sind.

Und in der Tat, es kann ja auch nicht geleugnet werden, dass der Stil der Arbeiten dieses Monogrammisten im Allgemeinen nur wenig zu dem überlieferten Kunstcharakter im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts passen, dass er vor Allem nicht einem Schüler *Permosers*, dieses Hauptvertreters der deutschen Barockplastik, eignen würde. Denn wenn es auch eine Eigentümlichkeit *Heermann*'scher Kunst war, dass sie sich, wie Müller a. a. O. S. 33 hervorhebt, weniger feurig und temperamentvoll wie diejenige *Permosers* geberdete, dass sie vielmehr eine grössere Mässigung zeigte und dadurch, wie Gurlitt a. a. O. S. 367 mit Recht bemerkt, schon zu der strengeren Auffassung eines beginnenden Klassicismus hinüberführte, so kann ein Künstler meines Erachtens doch nicht in d e m Maasse seine Zeit und Schule verleugnen, dass sich, wie in dem vorliegenden Fall, auch nicht der

[1] Die Figuren des Henckeschen Reliefs sind durchschnittlich 0,160, die des Monogrammisten dagegen nur 0,100 hoch. Bei den letzteren handelt es sich auch nur um Einzelfiguren oder Gruppen, die nur aus wenigen Figuren bestehen und in Folge dessen mit grösserer Sorgfalt und Sauberkeit im Einzelnen ausgeführt werden konnten.

leiseste Anklang, nicht die entfernteste Erinnerung an beide in seinen Werken bemerkbar macht. Nichts an diesen Elfenbeinarbeiten deutet darauf hin, dass sie ein Schüler *Permosers* gefertigt haben könne, ein Künstler, dessen uns erhaltene Marmorwerke in ihrer glatten und geleckten Manier und mit ihrer ziemlich flauen und oberflächlichen Detailbehandlung so grundverschieden von jenen Arbeiten sind. Und besonders auch dieser Umstand ist es, der mich fast mehr noch als ihr Stil veranlasst, sie dem nicht näher bekannten *Peter Hencke* und nicht *Paul Heermann* zuzuweisen.

Dass dieser Künstler älter als *Heermann* gewesen, glaube ich aus den bereits angeführten Gründen mit ziemlicher Sicherheit schliessen zu können. Doch gebe ich gerne zu, dass, was den Stil seiner Werke anbetrifft, auch hier wieder, wie so oft, die benutzten Vorlagen nicht ohne Einfluss geblieben sein dürften. Sehr viel früher als der Dresdener Meister kann aber *Hencke* nicht gelebt haben, da gewisse Typen seiner Apostel, besonders die unbärtigen, auf die Zeit um 1700 hinzuweisen scheinen; man wird daher kaum fehl gehen, wenn man seine Blütezeit in das letzte Viertel des 17. und in den Anfang des 18. Jahrhunderts setzt. Mehr über diesen Künstler zu vermuten, dürfte, so lange noch weitere zuverlässige Nachrichten fehlen, nicht angebracht erscheinen.

IV. Die Familie Lücke.

In der Elfenbeinsammlung des Grünen Gewölbes zu Dresden befindet sich ein Krucifix, ein Werk von ausgezeichneter Arbeit, das hinten links am Lendentuche Christi in sechszeiliger Kursivschrift die Bezeichnung trägt: „Joh. Christoph Ludwig Lücke. Fecit. Dresden. 1737.“ [1]

---

[1] Siehe J. u. A. Erbstein, Das Königl. Grüne Gewölbe zu Dresden. (. . . .) 1884 S. 25 Nr. 246.

Wer die keramische Litteratur der letzten Jahre mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt hat, wird an verschiedenen Stellen dem Namen eines Mannes begegnet sein, der bald als Modelleur oder Modellmeister, bald als Arkanist unter dem Vorgeben, im Besitze des Geheimnisses der Porzellanbereitung zu sein, hier und dort auftaucht, an verschiedenen Fabriken eine scheinbare Tätigkeit entfaltet und schliesslich, in der Regel schon nach kurzem Aufenthalt, auf Nimmerwiedersehen verschwindet. Dieser Mann nannte sich *Johann Christoph Ludwig (von) Lücke*, führte also, wenn man von dem Adelstitel, den er sich zuweilen beizulegen pflegte, absieht, denselben Namen wie jener Dresdener Elfenbeinschnitzer. Aus diesem Grunde hat man beide für identisch erklärt und wird hieran wol festhalten müssen, so sehr auch die ganze abenteuerliche Laufbahn dieses Mannes dagegen zu sprechen scheint. Die letztere wollen wir mit Hilfe der vorhandenen Nachrichten im Folgenden zunächst betrachten, da sie vieles Interessante bietet und geradezu typisch ist für jene Zeit der fahrenden Porzellanmacher, jener Nachkommen der alten Alchymisten.

Die frühesten Nachrichten weisen auf Meissen, bezw. Dresden hin. An der dortigen Porzellanfabrik war nämlich von Mitte April 1728 bis Ende Januar 1729 der Bildhauer *Johann Christoph Ludwig Lücke* als Modellmeister beschäftigt. Was dieser während seiner kurzen Tätigkeit für die Manufaktur geleistet hat und wie wenig er im Stande war, den an ihn gestellten Anforderungen zu genügen, darüber geben uns die noch vorhandenen Akten eingehende Auskunft.[1] So heisst es z. B. in dem Rapport Nr. XIX vom 25. September 1728, § 114: „Hingegen thut der hiesige Modellmeister *Lücke* noch immer sehr douce mit seiner Kunst, und wäre nunmehr bald Zeit, wenn er es dem vorigen Bildhauer *Kirchner*, als seinem antecessori im modelliren und poussiren wo nicht zuvor, doch wenigstens gleich thun wollte. Denn was *Lücke* bisher an ein und anderen inventirt und gefertigt, sind nur Kleinigkeiten gewesen, die aber von den hiesigen Manufakturleuten

---

[1] Sorgfältige Auszüge aus diesen Akten, die H. Stegmann in Braunschweig schon vor längerer Zeit für seine Geschichte der Fürstenberger Porzellanfabrik von der Direktion der Königl. Porzellanmanufactur zu Meissen erhalten hatte, sind mir von demselben freundlichst zur Verfügung gestellt worden.

noch weit façonirlicher und geschickter poussirt werden können. Wie es das Ansehen hat, versteht derselbe in der Zeichnung sehr wenig, in der Architektur aber, als worauf es bei hiesiger Fabrique am meisten ankommt, gar nichts. So kann er auch kein Modell aus Holz machen, und muss er selbst zugestehen, dass er in Holze niemals gearbeitet. Und wenn nun gleich dann und wann aus Thon gewisse Modelle, als bisher geschehen, gefertigt werden, so gehen doch diese beim Abformen sogleich in Stücke, wenn selbige aber von Holz gemacht würden, so könnten diese den Arbeitern vielmehr zum Modell dienen und so dann desto eher nachgemacht werden." In einem anderen Bericht vom 4. Dezember 1728, § 136 wird mitgeteilt: „Es hat der Bildhauer *Lücke* ein Modell zu einem Pokale mit Zierrathen gefertigt und bis 4 Wochen lang darüber zugebracht, wie es aber das Ansehen hat, wird dieses Modell, da ganz keine Façon daran sich findet, auch die derbei angebrachten Zierrathen nichts taugen, der Fabrique keinen Nutzen bringen, noch weniger in consideration zu ziehen sein, massen dergleichen Stücken schon vorher weit besser und façonirlicher von den hiesigen Manufakturleuten gefertigt worden. So ist auch darzuthun, dass der Former *Fritzsche* ohngeachtet derselbe in der Zeichnung sehr wenig versteht, ein besseres Modell, als der Bildhauer *Lücke* nach denen Zeichnungen verfertigt hat."

Die Unzufriedenheit mit *Lückes* Leistungen, die er vergebens durch allerlei nutzlose Vorschläge wieder gut zu machen suchte, wuchs immer mehr, sodass seine vorgesetzte Behörde schon im Dezember 1728 an seine Entlassung gedacht zu haben scheint; doch erfolgte dieselbe erst Ende Januar 1729, wobei in dem hierauf bezüglichen Rapport vom 15. d. M., der auch ein Gesuch *Lückes* um eine weitere Hinausschiebung seiner Entlassung berührt, bemerkt wird: „Da aber dieser *Lücke* bisher wenig nutzbares im modelliren und poussiren praestirt, über dieses in keiner guten Harmonie mit denen hiesigen Manufactur-Leuten stehet, als mit welchen er sich doch der Arbeit halber billig vernehmen und sich mit ihnen in ein gut Comportement setzen sollen, ein solches aber allen gethanen Erinnerungen ungeachtet von ihm keineswegs zu erlangen gewesen, so beruhet zu E. Hochlöblichen Commission gnädiger Entschliessung, ob Sie seine petito hierunter deferiren

wollen." Allein das oben erwähnte Gesuch sowie ein weiteres, das *Lücke* unter dem 29. Januar 1729 direkt an die Kommission richtete und in dem er bat, man möchte ihn doch bis Mitte April d. J. behalten, da er alsdann gerade ein Jahr beschäftigt gewesen sei, hatten keinen Erfolg, und so musste er am 31. Januar 1729 die Manufaktur verlassen, wobei ihm nicht einmal gestattet wurde, das Prädikat „Modellmeister" weiterführen zu dürfen.

Es vergeht nach diesem ersten Auftreten des Mannes ein Zeitraum von etwa 20 Jahren, ehe wir wieder sichere Kunde über ihn erhalten. Zunächst taucht er im Jahre 1750 an der Wiener Porzellanfabrik auf, wo er, wie *J. von Falke* berichtet,[1] mit *Niedermayr* zusammen als „Modellmeister" beschäftigt war und, unterstützt von diesem, die Leitung über sämmtliche Ateliers der Bossirer, Modelleure, Schleifer und Kapselmacher in Händen hatte. Während aber *Niedermayr* noch bis 1784 dort in fruchtbringender Weise wirkte, hören wir von *Lücke* ausser dieser kurzen Erwähnung nichts weiter. Dagegen erscheint er bereits im nächsten Jahre auf einem ganz anderen weit entlegenen Schauplatz.

Als der Oberjägermeister von Langen an der Spitze der Fürstenberger Porzellanmanufaktur stand und mit Hilfe aller möglichen Leute sich abmühte, dem Geheimniss der Porzellanfabrikation auf die Spur zu kommen, wurde er im Jahre 1751 von einem seiner Agenten in Bremen auf einen dort wohnenden Herrn *von Lücke* aus Hamburg aufmerksam gemacht, der vordem in Dresden königlicher Hofbildhauer und später an der kaiserlichen Porzellanfabrik zu Wien Oberdirektor gewesen sei. Langen zögerte nicht, sich mit demselben in Verbindung zu setzen und erhielt von ihm, der inzwischen nach Hamburg übersiedelt war, die Nachricht, dass er, „nicht nur dieses besondere Geheimniss des Wienerischen ächten Porcellains als ein Nebenwerk seiner edlen Bildhauerkunst durch grosse Kosten und Zeitverlust auf das genaueste erlernt, sondern auch durch Practic und Zeit, so er auf der sächsischen Fabrik zu Meissen als Ober- Modell- und Inventionsmeister, als wie auch zu Wien als Ober-Direktor des gantzen sämmtlichen Werkes zu dirigiren, von dieser Wissen-

[1] Die K. K. Wiener Porzellanfabrik S. 12.

schaft die allergenaueste Kenntniss erhalten habe.“ Trotz dieser verlockenden Aussichten und der glänzenden Titel, die er sich beilegte — er unterzeichnete sich *J. C. Ludowig von Lücke* „Ihro Kaiserlicher Majestät Kunstkämmerer und Director“ — verzichtete von Langen auf die Dienste dieses Mannes, an dessen Brauchbarkeit für seine Zwecke er wol mit Recht zweifeln mochte. Doch war die Angelegenheit mit dieser Absage keineswegs erledigt; denn bald nachher kam *Lücke* in Begleitung eines jüngeren Bruders nach Fürstenberg, um dort als Modelleur Beschäftigung zu suchen. Allein beider Aufenthalt war nur von kurzer Dauer und ohne ihr Anliegen beim Oberjägermeister vorgebracht zu haben, zogen sie wieder von dannen, nachdem sie — ein neuer Beweis für *Lückes* unverträglichen und händelsüchtigen Charakter — in einen Streit mit dem Krugwirt und dessen Gästen geraten und von diesen aus der Wirtsstube hinausgeworfen waren. Diese Fürstenberger Episode, die uns H. Stegmann in seiner Geschichte der Fürstenberger Porzellanfabrik, S. 22 ff. hübsch und anschaulich schildert, muss in das Jahr 1751 oder 52 fallen; denn schon 1752 finden wir den Ruhelosen, eine echte Vagantennatur, in Kopenhagen, wo er sich, einige Unterbrechungen abgerechnet, bis 1757 aufgehalten zu haben scheint und, unterstützt von seinem Sohne, Versuche in Herstellung von Porzellan machte, die nach Aufwendung von 4000 Reichsthalern ohne Ergebniss endigten.[1]

Inzwischen hatte er aber bereits am 29. November 1754 von Schleswig aus, wo er damals weilte,[2] an die königliche Re-

---

[1] Siehe C. Nyrop, den Danske Porcellaensfabrikations Tilbliven. Kopenhagen 1878 p. 17 ff.; E. von Ubisch im Kunstgewerbeblatt N. F. V. S. 214; J. Brinckmann, Führer durch das Hamburg. Museum S. 457. — Es dürfte nicht überflüssig erscheinen, an dieser Stelle auf die Beziehungen hinzuweisen, die seit der im Jahre 1752 vollzogenen Vermählung König Friedrichs V von Dänemark und der Prinzessin Juliane Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel zwischen den Höfen von Kopenhagen und Braunschweig bestanden. Beziehungen, mit denen möglicherweise Lücke's Uebersiedelung von Fürstenberg nach Kopenhagen in Zusammenhang gestanden hat. Unerklärlich bleibt freilich auch dann noch, wie es ihm so rasch gelingen konnte, sich in der Gunst des dortigen Hofes festzusetzen.

[2] Schleswig und Flensburg, wo sich Lücke gleichfalls zeitweise aufhielt, gehörten damals zu Dänemark. Wir müssen also annehmen,

gierung ein Gesuch gerichtet, in dem er erklärte, er wolle, um sich für eine ihm vom König Friedrich V. von Dänemark ausgesetzte Pension dankbar zu erweisen, „seine erlernte Kunst und Wissenschaft in Schleswig weiter fortsetzen und zu solchem Zwecke eine Fabrique von echter und unechter Porcelaine anlegen"; zugleich erbat er gewisse Privilegien für dieselbe.[1] Diese letzteren wurden ihm auch im folgenden Jahre durch einen königlichen Erlass erteilt, nachdem gewisse Bedenken des Rates zu Schleswig abgeschwächt waren, allein das ganze Unternehmen musste erst von anderer Seite in Gang gebracht werden, während von *Ludwig von Lücke*, der offenbar in Folge seiner beständigen Misserfolge bei seinen keramischen Unternehmungen allmählich in Ungnade gefallen war, seit 1758 überhaupt nicht mehr die Rede ist.

Hiermit schliesst in der Geschichte der Keramik die Laufbahn dieses merkwürdigen Mannes, der, wenn man die im Vorhergehenden zusammengestellten Nachrichten vorurteilsfrei und unbefangen prüft, sich als eine höchst leichtfertige, unverträgliche und künstlerisch unbefähigte Persönlichkeit zu erkennen giebt, als eine jener Glücksritter- und Hochstaplergestalten, wie sie das 18. Jahrhundert in so grosser Zahl hervorgebracht. Ruhelos und unstät wandert *Lücke* umher, bald hier, bald dort anklopfend, aber überall, wo er, prahlend mit seinem Adelsprädikat und allen möglichen stolzklingenden Titeln, seine Dienste anbietet, gar bald als unfähig erkannt und schleunigst wieder entlassen. Wie ein solcher Mann ernsten künstlerischen Aufgaben überhaupt hat gewachsen sein können, begreift man unter diesen Umständen nur schwer; wie er aber vollends mit einem so hervorragenden Künstler, wie dem Meister des oben erwähnten Dresdener Kruzifixes und der eben dort befindlichen Gruppe der „Wiedererweckung der Kunst" identifizirt werden kann, ist vollends gar nicht zu verstehen. Es erscheint fast unmöglich, dass ein Mann wie *Lücke*, der 1729 wegen Unbrauchbarkeit mit Schimpf und Schande die Meissener Manufaktur verlassen musste,

---

dass er nicht beständig in Kopenhagen war, sondern im Lande umherziehend bald hier, bald dort Aufenthalt nahm.

[1] Siehe J. Brinckmann a. a. O. S. 365.

acht Jahre später so wundervolle Werke wie die eben genannten hat hervorbringen können, und ferner, dass derselbe Mann schon wenige Jahre nach seiner schmachvollen Entlassung unmittelbar am Orte seiner ersten unrühmlichen Tätigkeit zu der angesehenen Stellung eines Hofstall- und Kunstkabinettbildhauers sich hat emporschwingen können.

Und doch, so sehr man sich auch dagegen sträuben und so wenig überzeugend es auf den ersten Blick erscheinen mag, es lässt sich nach Ausweis der Akten kaum daran zweifeln, dass beide identisch, dass der Modelleur und Arkanist *Johann Christoph Ludwig Lücke* und der Elfenbeinschnitzer dieses Namens ein und dieselbe Person gewesen.

Allerdings kann man eine so merkwürdige Erscheinung, einen so zwitterartigen Charakter nur dann verstehen und begreifen, wenn man ihn aus der Eigenart der damaligen Zeitverhältnisse erklärt und im engsten Zusammenhang mit der ganzen Kultur und den Sitten jener Epoche betrachtet. Nur auf dem Boden einer Zeit, in der Alchymisten und Porzellanlaboranten die Lande durchzogen, um an Fürstenhöfen ihre Geheimnisse anzubieten, in der Betrüger aller Art den Ehrgeiz und die Leichtgläubigkeit der Grossen planmässig ausbeuteten, konnte ein Mann, so voller Gegensätze und Widersprüche, wie dieser *Lücke*, erwachsen, der sich in der Geschichte der Keramik als einen unfähigen Vaganten und Abenteuerer, in der Kunst der Elfenbeinschnitzerei hingegen als einen der tüchtigsten Meister des 18. Jahrhunderts zu erkennen giebt. Auf letzterem Felde wollen wir sein Leben zunächst weiter verfolgen.

Im Königl. Sächs. Staatsarchiv[1] befindet sich Loc. 379 Bl. 29.30 ein Gesuch des Bildhauers *Joh. Christoph Ludwig Lücke* vom 7. Juli 1733, worin es u. a. heisst, der verstorbene König habe seine Arbeit zu verschiedenen Malen für das Grüne Gewölbe angenommen und ihm die vakante *Balthasar*'sche Pen-

[1] Auszüge aus den Akten des Sächsischen und Schweriner Archivs sowie ein reiches Material an Notizen und litterarischen Bemerkungen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Dr. E. von Ubisch, Direktors des Zeughauses in Berlin, der mir dieses, vor längerer Zeit gesammelte Material in der bereitwilligsten Weise für meine Arbeit zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank sage.

sion[1] und Versorgung verheissen; auch habe er selbst, um in Dresden bleiben zu können, ein Anerbieten des Weimarer Hofes abgelehnt, obwol er dort als Hofbildhauer und auch in England, wohin er mit königlicher Unterstützung hätte reisen dürfen, seinen guten Unterhalt gefunden haben würde. Am Schlusse bittet er dann um die obenerwähnte Pension sowie um 65 Dukaten, die er für gelieferte Büsten noch zu erhalten habe.

Drei Jahre später, am 8. November 1736, richtet derselbe *Lücke* ein zweites Gesuch ähnlichen Inhalts an den König, worin er wiederum auf seine mehrjährigen Reisen in England, Holland und Frankreich zu sprechen kommt, von seiner früheren und jetzigen Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer und Marmorbildner berichtet, seine Ernennung zum „Stall-Bildhauer" hervorhebt und schliesslich in Berücksichtigung der schlechten Zeiten und seiner ärmlichen Lage nochmals um Einlösung jenes schon früher erwähnten Versprechens des verstorbenen Königs bittet, damit er im Lande bleiben könne; zugleich überreicht er als Beweis seiner Kunstfertigkeit eine Gruppe in Elfenbein, darstellend „die Zeit, wie sie die gefallene Kunst hebet", von der noch weiter unten die Rede sein wird. Nachdem man ihn schon 1734 auf ein Gesuch um Erteilung eines Privilegiums für die von ihm „in Wachs und Gips zu verfertigenden Portraits en bas relief"[2] damit vertröstet hatte, die Sache solle noch weiter untersucht werden, erhielt er auch auf sein letztes Gesuch nur die unbestimmte Antwort, er möge Geduld haben. Inzwischen scheint sich aber, trotz mehrfacher äusserer Erfolge, seine materielle Lage nicht gebessert zu haben, und offenbar haben weder die ihm verliehenen Titel

---

[1] Es ist der Hofbildhauer Balthasar Permoser gemeint, der 1732 gestorben war. Vergl. S. 20.

[2] Dresd. Archiv. Loc. 5523. vol. 49. — In Berliner Privatbesitz befindet sich ein, unlängst im «Museum» Lieferung 12 S. 46 von J. Lessing veröffentlichtes Relief, das den Künstler C. L. Lücke in seiner Werkstatt, von Handwerksgeräten und Figuren umgeben, darstellt und aus einer, aus Gips und Harz zusammengesetzten Masse bestehen soll. Dieses Relief trägt die Bezeichnung C. L. Lücke, January 1733, ist also kurz vor Einreichung obigen Gesuches angefertigt worden. — Ein anderes Porträt, nämlich das des Geistlichen D. Löscher, fertigte Lücke nach einer Mitteilung von Hasche, Magazin der sächs. Geschichte I (1784) S. 166, im Jahre 1748 und zwar in Gips; doch ist es nicht unmöglich, dass es sich auch hierbei um jene Masse handelte.

— 1742 führte er das Prädikat „Kunstkabinettsbildhauer“ —, noch die poetische Verherrlichung seiner Werke noch auch der klingende Lohn, den er dafür erhielt, ihm und den Seinen eine auskömmliche Existenz zu bereiten vermocht. Daher sehen wir ihn, wie sich aus den, im Grossherzoglichen Hauptarchiv zu Schwerin aufbewahrten Akten ergiebt, zeitweise nicht allein für den Dresdener, sondern auch für den Mecklenburgischen Hof beschäftigt, in dessen Diensten, wie wir noch weiterhin sehen werden, sein Bruder *Karl August Lücke* gerade damals als Bildhauer tätig war. So heisst es z. B. in einem Promemoria vom 18. Oktober 1742 für den Kabinettbildhauer *Lücke* aus Dresden, er „solle alle Viertel Jahr ein Kopf en bas relief aus Elfenbein so gross, wie sein Bruder hier macht und den vorzustellenden Affeckt“ anfertigen, oder „3“ hohe en buste gemachte Brustbild mit Piedestal, für die ihm alle $^1/_4$ Jahr versprochenen Dukaten“, wofür er dann auch alle Kommissionen in Dresden übernehmen müsse.[1] Allerdings scheinen seine Beziehungen zum Schweriner Hofe nur von kurzer Dauer gewesen zu sein; denn sei es, dass *Lückes* Leistungen den Herzog nicht befriedigt oder dass Intriguen und Verläumdungen das Verhältnis zwischen Beiden getrübt haben, genug, in einem letzten Briefe von 15. März 1743 macht *Lücke* seiner Wut gegen seinen Bruder Luft, der neidisch auf ihn sei und ihn zu vernichten trachte, weil dessen Werke weniger schön als seine eigenen seien. Von diesem Zeitpunkt an scheint der Künstler nicht mehr für den Schweriner Hof gearbeitet zu haben und erst im Jahre 1749 suchte der Mecklenburgische Geheimsekretär Ruhland (?) bei seiner Anwesenheit in Dresden von neuem — doch ohne Erfolg — mit ihm anzuknüpfen.

Das Jahr 1749 bildet den Abschluss der ersten Periode im Leben dieses merkwürdigen Künstlers. Er beginnt, um die Haupt-

---

[1] Ein anderes Promemoria vom 19. März 1742 enthält einen grösseren Auftrag von 16, für den Park von Boitzenburg bestimmten Sandsteinfiguren, die die Jahreszeiten, die Elemente, Temperamente und die Monarchie darstellen sollen. Dieses Promemoria ist bis ins Einzelste von Lücke ausgearbeitet worden, doch weiss ich nicht, ob der Auftrag auch wirklich ausgeführt ist. Jedenfalls erfahren wir aber aus dieser, wie auch aus einigen andern Nachrichten, dass Lücke gelegentlich auch g r ö s s e r e b i l d h a u e r i s c h e A r b e i t e n auszuführen hatte.

punkte nochmals kurz zu wiederholen, seine Laufbahn als Modelleur in Meissen, muss aber wegen Unbrauchbarkeit in diesem Fache zu Anfang des Jahres 1729 entlassen werden und wendet sich nunmehr zunächst und hauptsächlich der, wie wir noch sehen werden, in der Familie heimischen Kunst der Elfenbeinschnitzerei zu, die er offenbar schon vor seiner Meissener Tätigkeit ausgeübt und wol nur zu Gunsten dieser letzteren, von der er sich einen grösseren Gewinn versprochen haben mochte, eine Zeit lang aufgegeben hatte. Seine Arbeiten verschaffen ihm die Gunst des Königs und eine Reiseunterstützung, die ihn in den Stand setzt, England, Holland und Frankreich aufzusuchen. Zurückgekehrt, wahrscheinlich um 1733, lässt er sich wieder in Dresden nieder und verfertigt hier, vorzugsweise für den dortigen, daneben aber auch zeitweise für den Schweriner Hof beschäftigt, eine grosse Zahl meisterhafter Werke, die teilweise noch heute erhalten sind.

Diesen Werken des Meisters wenden wir uns nunmehr zu, um alsdann im Anschluss an dieselben nochmals auf dessen Leben zurückzukommen. Da eine zeitliche Ansetzung seiner erhaltenen Arbeiten nur zum Teil möglich ist, dürfte es sich aus verschiedenen Gründen empfehlen, sie lieber nach ihren Signaturen zu gruppiren.

Das Werk, das die vollständigste Bezeichnung trägt, wurde schon am Eingang dieses Aufsatzes kurz erwähnt. Es ist das im Jahre 1737 vom Künstler zu Dresden verfertigte und jetzt im Grünen Gewölbe befindliche Krucifix, eine Arbeit, die sich nicht nur durch ihre Grösse — der Körper Christi, der mit Ausnahme der Arme aus einem Stück geschnitten ist, ist 86 cm lang —, sondern auch durch ihren hohen Kunstwert aus der Fülle ähnlicher, meist handwerksmässig hergestellter Werke, wie sie das 17. und 18. Jahrhundert zum Schmucke der Altäre hervorgebracht, vorteilhaft heraushebt und neben einer feinen, hier und da naturalistischen Durchbildung der Formen eine tiefe, seelenvolle Auffassung bekundet. Welch tiefen Eindruck dieses Werk schon zur Zeit seiner Entstehung gemacht und wie hoch man damals die Kunst des Meisters überhaupt geschätzt haben muss, beweisen die Verse, die ihm *Mierander*, der bekannte Dresdener Gelegenheitsdichter J. G. Kittel, widmete:[1]

---

[1] Beschreibung des Grünen Gewölbes in Dresden 1739 S. 30.

«Du hast dich zwar, berühmter Lück, vor allen Künstlern hoch geschwungen,
Doch ist nach dir kein Meisterstück so gut, als dieses Bild gelungen,
Dadurch der Heyland aller Welt, wie er vor uns am Kreuz gestorben,
In Elfenbein wird vorgestellt, damit hast du mehr Ruhm erworben,
Als durch das schnöde Venusbild Praxiteles' im Griechen Lande
Beim blinden Heidentum erhielt, denn solches diente nur der Schande.
Hier aber hat sich Kunst und Fleiss mit der Devotion verbunden
Darum behälst Du auch den Preis und hast, was Du gewünscht, gefunden.
So fahr denn fort, gepriesener Lück! dergleichen ferner zu bereiten
So wird Dich Reichtum, Eh'r und Glück nach Würden bis in's Grab begleiten.»[1]

Gleich ausgezeichnet scheint ein zweites Krucifix gewesen zu sein, das im „Catalogus der Rariteiten van Pieter Locquet, Amsterdam 1783, Nr. 64" als eine Arbeit *J. C.* oder *J. C. L. Lückes* beschrieben wird,[2] und weiterhin eine im Auktionskatalog der einstmals hochberühmten Sammlung Gerrit Braamcamp, Amsterdam 1771, Nr. 33 aufgeführte Kreuzigungsgruppe mit allegorischen Gestalten,[3] die dann später wieder von Füssli in seinem Allgemeinen Künstlerlexikon (1779) S. 380 als ein Werk *J. C. L. Lückes* erwähnt wird. Man wird kaum fehlgehen, wenn man in dem Meister beider, wie es scheint, verschollener Werke den Dresdener Hofbildhauer wiedererkennt, dessen Spezialität gerade derartige Gruppen in Elfenbein gewesen zu sein scheinen. Denn auch ein weiteres Werk im Grünen Gewölbe, das eine allegorische Gruppe „Die Wiedererweckung der Kunst" darstellt und mit „I. C. L. LUECKE" bezeichnet ist,[4] ist uns bereits in einem seiner obenerwähnten

[1] Auch der Verfasser des Buches «Denkwürdiger und nützlicher Antiquarius des Elbstroms, Frankfurt a. M. 1741 S. 278 erwähnt dieses Werk mit folgenden Worten: «Noch erst im Jahr 1738 hat das grüne Gewölbe durch ein von dem Künstler Lücken aus Helfenbein verfertigtes Crucifix, so der jetzige König dahin bringen lassen, einen Zuwachs erhalten. Es ist solches von einer sonderbaren Grösse anderthalbe Ellen lang, samt Zettel, Todtenkopf und Gebeinen, wozu das Postament nebst dem Kreutz von Holz und Schildkröten mit Gold lackiert, vier Ellen hoch gewesen ist.»

[2] Siehe Chr. Kramm, de Levens en Werken der hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graweurs en Bouwmeesters p. 1022.

[3] Siehe Chr. Kramm a. a. O.

[4] Siehe J. und A. Erbstein a. a. O. S. 30 Nr. 337. Der Künstler erhielt für diese Arbeit am 24. Nov. 1736 80 Dukaten.

Gesuche als eine Arbeit von der Hand dieses Künstlers aus dem Jahre 1736 begegnet. Es ist die 25 cm hohe Gruppe dreier Figuren, eine Kronosartige männliche Gestalt von muskulösem Körperbau mit kahlem Schädel und wild flatterndem Barte, die eine



Die Wiedererweckung der Kunst. Elfenbeingruppe von J. C. L. Lücke. Dresden, Grünes Gewölbe.

auf einem Globus sitzende, nur unterwärts leicht von einem Mantel bedeckte ohnmächtige Mädchengestalt, die verfallende Kunst, im Arme hält, und daneben ein weinender Knabe mit Malergerät, das Ganze in Komposition und Charakter verwandt mit jenen, in der damaligen Zeit so sehr beliebten Raptusdarstellungen, mit

denen es die Kühnheit des Aufbaus, das Leidenschaftliche der Bewegungen und das Malerische der Gesammtanordnung teilt. Dazu kommt die wundervolle Durchführung im Einzelnen, das sichere anatomische Verständniss, das aus der kraftvollen Muskulatur des männlichen wie aus der weichen Formengebung des weiblichen Körpers spricht, und schliesslich auch die Virtuosität, mit welcher der Künstler Stoff und Technik beherrscht. Es ist ein in jeder Beziehung charakteristisches und vorzügliches Werk.

Diesen Gruppen und gruppenartigen Werken des Künstlers schliesst sich weiterhin eine Reihe kleinerer Arbeiten an, die nicht nur sämmtlich dasselbe stilistische Gepräge haben, sondern auch in der Signatur fast genau mit einander übereinstimmen. Es sind zum grössten Teil Reliefs und fast alle mit dem Monogramm bezeichnet, das, wie es scheint, aus den Buchstaben C L und J, den Anfangsbuchstaben der Vornamen des oben erwähnten *Johann Christoph Ludwig Lücke*, zusammengesetzt ist. Selbstverständlich muss das *L* da, wo das Monogramm, wie in fast allen Fällen, allein ohne den Zunamen vorkommt, auch zugleich den letzteren vertreten, da der Künstler unmöglich nur aus den Anfangsbuchstaben seiner verschiedenen Vornamen sein Monogramm gebildet haben wird.

Die vollständige Signatur d. h. das Monogramm mit dem Zunamen, wie nebenstehend, trägt nur ein Werk, das, zumal es auch das einzige Rundbildwerk der ganzen Gruppe ist, vorangestellt sei. Es ist die im Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe befindliche kleine Büste des 1750 verstorbenen Hamburger Bürgermeisters David Doormann, die den Dargestellten, einen bartlosen Herrn mit Allongeperrücke und weitem faltigen, vorn zugeknöpften Mantel in seinen letzten Lebensjahren wiedergiebt und demgemäss zwischen 1745 und 50 entstanden sein wird.[1]

Alle übrigen Werke tragen, wie schon gesagt, nur das einfache Monogramm; dahin gehören zunächst drei Arbeiten im Grünen Gewölbe, nämlich „die (zum Kreuze) aufwärts blickenden

---

[1] Siehe J. Brinckmann a. a. O. S. 724. Eine Photographie dieser Büste und die Pause der Signatur verdanke ich der Güte des Herrn Dr. F. Deneken.

Köpfe der Maria und des Evangelisten Johannes" (Nr. 348, 350.), zwei Reliefs auf schwarzem Grund in Holzrahmen; sodann ein Kopf der Diana im Profil nach links von etwas weichlicher Behandlung, und schliesslich ein ovales Medaillonbildnis von König August III. (Nr. 62), von dem sich ein zweites Exemplar in den Königl. Museen in Berlin befindet (Nr. 746), das den König im Profil nach rechts darstellt, die Brust mit Kürass und Hermelin bedeckt, das Haar der Perrücke durch ein Kopfband zusammengehalten.[1] Mit diesen beiden Bildnissen des Königs scheint ein im Katalog der Kunstsammlung des Freiherrn Carl Rolas du Rosey (Leipzig 1863) I S. 370 Nr. 3346 angeführtes drittes Bildniss König Augusts nahe



König August III. von Sachsen. Elfenbeinrelief von J. Chr. L. Lücke. Berlin, Königl. Museen.

verwandt gewesen zu sein, das dort irrtümlicherweise — offenbar wegen seines Monogramms — einem mir nicht näher bekannten Formschneider *Carl Liegele* (?) zugeschrieben wird, das aber aus ebendiesem Grunde unzweifelhaft für eine Arbeit *J. C. L. Lückes* gehalten werden muss.

---

[1] Ueber dieses und die andern, weiter unten erwähnten Werke des Meisters in den Berliner Museen hat mir Herr Direktor Professor Dr. von Tschudi näheres mitgeteilt, dessen Freundlichkeit ich auch die Photographien von drei derselben zu verdanken hatte.



Gestützt auf die stilistische Aehnlichkeit mit jenen beiden Köpfen (Nr. 348, 350) und gewisse technische Merkmale hat man aber ferner auch drei unbezeichnete Werke im Grünen Gewölbe, nämlich die „Brustbilder eines weinenden Knaben und eines Mädchens“ (Nr. 227, 229.) sowie das „Brustbild der Lukretia“ (Nr. 140), stark erhobene Arbeiten auf schwarzem Sammetgrunde, mit ziemlicher Sicherheit demselben Künstler zuweisen können. Dasselbe glaube ich endlich auch von drei im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin befindlichen Arbeiten annehmen zu dürfen, von denen die eine — das Medaillonbrustbild einer gekrönten Fürstin — mit der Signatur „*Luck fe.*“ versehen ist,[1] währenddie zweite — ein kleines, der Grundlage entbehrendes Reliefporträt des Grafen Marcolini — auf Grund eines alten, gleichzeitig geschriebenen Zettels dem *Lücke* beigelegt wird, und die dritte — „Ein goldener Rink worauff der König und die Königin von Sachsen in Elfenbein geschnitten von *Lücke*“ — sich leicht und ungezwungen in Verbindung mit einer Stelle aus dem Promemoria bringen lässt, das dem Kabinettbildhauer *Lücke* aus Dresden am 18. Oktober 1742 vom Mecklenburgischen Geheimsekretär Ruhland (?) übersandt wurde und worin es heisst, er solle „nach dem en bas relief pousirten Brustbilde S[1] 4 kleine Porträts von Hirsch-Zahn, in den Ring zu fassen“ machen. Wie bei den zuvor genannten, so trage ich, angesichts dieser gewichtigen Beweismittel, auch bei diesen Werken kein Bedenken, sie unserem *Joh. Christoph Ludwig Lücke* zuzuweisen.[2]

---

[1] Möglicherweise kann dieses Werk auf Grund einer gewissen Uebereinstimmung in der Signatur auch in die zweite Schaffensperiode dieses Lücke gehören.

[2] Für diese und andere im Schweriner Museum befindliche Arbeiten dieser Künstler konnte ich die genauen Mitteilungen benutzen, die s. Z. Herr Hofrat Schlie an Herrn Dr. von Ubisch gemacht hat. — Dieser Gruppe von Arbeiten des Meisters dürfte auch das, wie es scheint, verschollene Relief einer Judith angehören, das sich einst im Rödinger Museum in Hamburg befand und im «Verzeichniss über das von weiland dem Herrn Oberalten Peter Friedrich Röding hinterlassene Kunstmuseum, Hamburg 1847» folgendermassen beschrieben ist: «694. Judith, in einer Hand das Schwert, in der andern Holofernes abgeschlagenes Haupt emporhaltend Halbfigur, meisterhaft in Hautrelief geschnitten, aus einem Stücke, angeblich dem Schulterblatte eines Rhinoceros, dessen Textur im Kopfe des Holofernes im natürlichen Zustande erscheint, wogegen die Figur der Judith bemalt ist und mit

Nicht ganz so sicher glaube ich dagegen bei einer andern Gruppe von Arbeiten zu sein, die man ebenfalls mit dem Künstler in Beziehung zu bringen versucht hat. Ich zähle dieselben, soweit sie mir bekannt geworden sind, zunächst hier auf. Es sind folgende:

1. Nackter Jüngling in der Stellung des Borghesischen Fechters.

2. Herkules mit Keule und Löwenfell.



Herkules. Elfenbeinfigur von J. C. L. Lücke.
Braunschweig, Herzogl. Museum.

3. Merkur mit Geldbeutel und Stab, frei nach *Giovanni da Bologna* behandelt.

Gold verziert. Einer handschriftlichen Notiz auf der Rückseite zufolge, von Lücke verfertigt. 12 und 13½ Zoll in einem Rahmen von Schildkrot, Ebenholz und Elfenbein mit Flammleisten.» Ob und welche aber von den in dem Rosey'schen Kataloge angeführten Reliefbildnissen (S. 370 Nr. 3342—3345, 3348, 3349) Arbeiten dieses Lücke sind, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen. Möglicherweise dürfte 3349 auf ihn zurückgehen, vier Portraitbüsten von Fürsten aus dem Hause des Königs Friedrich August III. von Polen, während die übrigen, schon der dargestellten Persönlichkeiten wegen, wol eher von dem Bruder dieses Künstlers, Carl August Lücke, herrühren dürften.

4. Venus in der Stellung der Mediceischen.

Sämmtliche vier Figuren, die etwa 0,100 hoch sind und sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befinden,[1] gehören zu jener Gruppe von Arbeiten des Künstlers, die sich als Nach- bezw. Umbildungen älterer Werke, insbesondere solcher der Antike charakterisiren,[2] und zeichnen sich durch grosse Zierlichkeit und eine etwas manierirte Formenbehandlung, vor allem in der Muskulatur der nackten Körper, aus. Zwei von ihnen (1—2) tragen an der Unterseite der Elfenbeinpostamente den, mit vergilbter Tinte aufgeschriebenen Namen *Luick*, während sich von drei derselben (1, 3, 4) Wiederholungen im Besitze des Generalmajors Freiherrn Karl Rolas du Rosey befunden zu haben scheinen, dessen umfangreiche Kunstsammlung im Jahre 1863 zu Dresden unter den Hammer kam. In dem schon oben erwähnten Katalog derselben werden nämlich I. Abteil, Nr. 1624—26 drei Figuren aufgeführt, die, wie es scheint, den obengenannten ähnlich waren und von „*Johann Lück*" verfertigt sein sollten. Das Gleiche wurde von mehreren anderen Elfenbeinwerken behauptet: von einem auf einem Waarenballen stehenden Merkur (1623), ferner von der Gruppe zweier Figuren, die Zeit darstellend, welche die Schönheit entführt (1627), sodann von einem Scaramuz in Soldatenkostüm, der seinen Hut mit einem Pistolenschuss durchbohrt (1628), und endlich von zwei fast vollrunden Hochreliefs (1698, 1699), von denen das eine ebenfalls einen Scaramuz darstellte, „mit dem höhnenden italienischen Geste, den Daumen zwischen den Zähnen haltend", das andere als Gegenstück eine ebensolche Figur, „das Pistol auf seine Brust abdrückend, aber nur den Hut durchbohrend." Von letzteren beiden Reliefs besitzt das Grüne Gewölbe Wiederholungen, die, wie das auch von jenen ausdrücklich hervorgehoben wird, ausgeschnitten, auf schwarzem Sammet befestigt und eingerahmt sind, und als „anscheinend von *Lücke*" bezeichnet werden.[3] Diese Zuweisung mag vielleicht das Richtige treffen;

---

[1] Vgl. Führer S. 294 ff. Nr. 173—176.

[2] Weitere Arbeiten dieser Art befanden sich, wie Kreuchauf in seinen Histor. Erklärungen der Gemälde, welche Gottfr. Winkler in Leipzig gesammelt, (1768) berichtet, damals in Zehmisch's Kunstkabinet zu Leipzig, das ausserdem auch noch »Originalerfindungen des Herrn Lück« enthielt.

[3] Siehe J. und A. Erbstein a. a. O. S. 22 Nr. 138, 139.

doch dürfte es immerhin fraglich sein, ob wir den Meister dieser beiden Reliefs wirklich in der Person des Dresdener Elfenbeinschnitzers oder nicht vielmehr in einem anderen Mitgliede der Familie *Lücke* zu suchen haben werden. Zu dieser Annahme veranlasst mich nämlich die Tatsache, dass das Schweriner Museum zwei oblonge Tafeln in Hochformat besitzt, auf denen „fast in Vollfigur" „zwei militärisch kostümirte Harlekine" dargestellt sind, „der eine sich geberdend, wie wenn er die Pistole zum Anschlag auf seinen Gegner wenden werde, der andere angstvoll den Daumen lutschend." Da diese Schweriner Reliefs, die ich leider nicht aus eigener Anschauung kenne und von denen das eine auf der Rückseite „C. A. Lück Fec" bezeichnet ist, in der Art der Arbeit wie auch in den Darstellungen mit den Dresdener, bezw. den du Rosey'schen übereinzustimmen scheinen, liegt die Vermutung nahe, dass auch diese letzteren von demselben Künstler herrühren, den wir als den Bruder unseres *Joh. Christoph Ludwig* noch weiter unten kennen lernen werden.

Was aber die übrigen, oben erwähnten Arbeiten anbetrifft, so wird man sich, so lange der Aufbewahrungsort jener Elfenbeine der Sammlung du Rosey nicht festgestellt und die Möglichkeit einer Prüfung obiger Angabe über den Meister gegeben ist, nur mit einer gewissen Vorsicht über ihren Urheber äussern können. Doch dürften sie meines Erachtens, wenn sie in der Tat von einem *Lücke* herrühren, nach dem ganzen Charakter der Arbeit, an der besonders das Zierliche und die übertriebene Wiedergabe der Muskulatur betont wird, mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit dem Dresdener Hofbildhauer zugeschrieben werden. Denn für diesen ist gerade die sorgfältige und fast peinliche Detailbehandlung bezeichnend, wie sie uns an den schon genannten Werken entgegentrat; auf ihn würde vor allem auch die Gruppe der „Zeit, welche die Schönheit entführt", vorzüglich passen, die wir uns ähnlich komponirt wie seine „Wiedererweckung der Kunst" im Grünen Gewölbe denken dürfen.

Unter dieser Voraussetzung würden dann auch die vier Braunschweiger Statuetten jenem Künstler zuzusprechen sein, wenn anders die Aufschrift *Luick*, die einen durchaus unverdächtigen Eindruck macht und ohne Zweifel alt ist, für gleichbedeutend

mit dem Namen *Lücke* gehalten werden kann.[1] Dialektisch weist diese Aufschrift auf Holland hin, und wir kennen mehrere Künstler dieses Landes, die den Namen *Luick* (Luyck) führten. Wenn aber Kramm in seinem oben erwähnten Künstlerlexikon p. 1022 aus einer gewissen Aehnlichkeit beider Namen auf eine Verwandtschaft des Bildhauers *Luick* mit dem Antwerpener Maler *Franz Leux* schliessen zu dürfen geglaubt, so möchte er doch hierin zu weit gegangen sein; wol aber kann der Name *Lücke*, in das Holländische übertragen, nach einem ganz natürlichen Wortbildungsprozess Luik = unser Luke gelautet haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls wird diese dialektische Namensänderung nur dann recht verständlich, wenn wir annehmen, dass sie der Künstler infolge eines, sei es längeren oder kürzeren, Aufenthaltes in Holland vorgenommen habe. Dass *Johann Christoph Ludwig Lücke* wirklich in Holland gewesen ist, haben wir bereits oben aus seinen eigenen Worten erfahren; allein wir können auch aus seinen Werken auf einen dortigen Aufenthalt schliessen, da wir bereits zwei Arbeiten seiner Hand, als ehemals in holländischem Privatbesitz befindlich, kennen gelernt haben, wozu Kramm a. a. O. noch eine dritte, in seinem eigenen Besitz vorhandene erwähnt, nämlich ein ovales Medaillonbildniss, das vermutlich den Amsterdamer Bürgermeister Hermann van de Poll darstellte und *J. C. Lück* bezeichnet war. Soviel über diese Gruppe von Arbeiten und ihren Urheber, in dem den Meister *Johann Christoph Ludwig Lücke* zu erkennen kaum noch ein triftiger Grund verbietet.

Es bleiben sodann noch einige weitere Werke übrig, die ich, wenn sie auch eine etwas andere Bezeichnung tragen, doch aus verschiedenen Gründen demselben Meister und zwar der zweiten Periode seines Schaffens zuschreiben zu müssen glaube. Diese zweite Periode, die mit dem Jahre 1750 beginnt, ist die Zeit des Wanderns, wo aus dem sesshaften Künstler ein vagirender Abenteuerer geworden, der, von der Sucht nach Reichtum

[1] Das scheint kaum zweifelhaft, da sich ein anderer Lücke auch in einem Briefe (siehe Schweriner Akten) einmal C. A. Luick unterzeichnet. Ueberhaupt wird die verschiedene Schreibweise des Namens nicht sehr in Betracht kommen können, da Fälle genug bekannt sind, in denen Künstlernamen, sei es aus dialektischen Gründen, sei es aus Missverständnis mit grösster Willkür, sogar vom Künstler selbst, geschrieben werden.

Digitized by Google

und Gewinn getrieben, die heimische Scholle verlässt, um, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, als Porzellanmacher sein Glück zu versuchen.

Freilich trat er nicht völlig unvorbereitet an diesen Beruf heran; hatte er doch in Meissen und Dresden an der dortigen Manufaktur gelernt und wenn auch, wie wir sahen, seine dortige Tätigein wenig glänzendes Ende fand, so mag er doch wol nebenher Gelegenheit gehabt haben, sich einige Kenntnisse in der Bereitung des Porzellans zu erwerben, die er nunmehr verwerten zu können glaubte. So fanden wir ihn zunächst kurze Zeit in Wien als „Modellmeister“ beschäftigt, wohin er vermutlich schon im Jahre 1749 übergesiedelt war; von da 1751 nach Hamburg verzogen, stattet er bald darauf, wie es heisst, in Begleitung eines jüngeren Bruders, — es kann dies nur der weiter unten erwähnte *Carl August* gewesen sein — Fürstenberg einen flüchtigen Besuch ab und taucht schliesslich im Jahre 1752 in Kopenhagen auf, um dort und in anderen Städten Dänemarks gemeinsam mit seinem Sohne in fruchtlosen Versuchen mit Bereitung von Porzellan und Fayence Zeit und Geld, das man ihm willig darbot, zu vergeuden.

Merkwürdigerweise hat er sich aber inzwischen den Adelstitel beigelegt: aus dem bürgerlichen *Joh. Christoph Ludwig Lücke* ist plötzlich — man weiss nicht wie und woher — ein *Ludwig von Lücke* geworden. Man würde an der Identität beider zweifeln können, wenn sie nicht durch gewichtige Zeugnisse ausdrücklich erwiesen wäre. Zunächst zeigt ein im Schweriner Archiv befindlicher, mit „Hamburg d. 10. April 1767“ datirter Brief dieses *Ludwig von Lücke*, wie Herr Dr. von Ubisch bemerkt, genau dieselbe Handschrift wie die Briefe jenes Dresdener Künstlers; sodann aber — und das betrachte ich als den Hauptgrund — ist in dem Dresdener Hauptarchiv ein Gesuch desselben *Ludwig von Lücke* vom 8. August 1767 (A. Loc. 11 103. 1767 Bl. 1) erhalten, in dem er eine Bildhauer-Fabrik anlegen zu wollen erklärt und zu diesem Zweck um 1000 Thaler Vorschuss und ein Haus bittet, da er entschlossen sei, sich in Sachsen wieder nieder zu lassen. In diesem Gesuche hebt er ausdrücklich hervor, dass er beim Grossvater und Vater des jetzigen Herrschers als Kunst- und Kabinettbildhauer in Diensten gestanden, sich an verschiedenen auswärtigen Höfen, wie in Dänemark und England aufgehalten

und die in letzterem Lande beliebte Papiermaché-Arbeit erlernt habe, und macht schliesslich auf seine Elfenbeinarbeiten im Königl. Kunstkabinett aufmerksam, die seine Tüchtigkeit in dergleichen Sachen bezeugen könnten. Aus diesem Gesuch, das übrigens vom Prinzen Xaver, dem damaligen Administrator Sachsens, bewilligt wurde, erhellt mit Sicherheit, dass *Johann Christoph Ludwig Lücke* und *Ludwig von Lücke* identisch gewesen sind; freilich wird dadurch noch nicht erklärt, wie und von wem ihm der Adelstitel verliehen wurde, ob er ihn vom sächsischen oder dänischen Hofe erhalten hat. Denn dass er denselben tatsächlich besessen und sich nicht etwa eigenmächtig beigelegt hat, dass er ferner trotz seiner notorisch geringen Erfolge auf keramischem Gebiete gerade auch zum dänischen Hofe in näherer Beziehung gestanden haben muss, beweisen sowohl seine Briefe als auch vor allem seine Werke.

Unter letzteren nenne ich an erster Stelle ein, in den Sammlungen der dänischen Könige im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen befindliches Elfenbeinwerk, das, wie mir auf meine Anfrage Herr Inspektor Dr P. Brock gütigst mitteilte, den mit dem Elefantenorden und einem Stern geschmückten Erbprinzen Friedrich, Sohn König Friedrichs V., als Wickelkind darstellt und die Bezeichnung „*L. von Lücke fecit*“ trägt. Diese 0,180 lange Figur muss, da jener Prinz 1753 geboren wurde, noch in diesem oder in dem darauffolgenden Jahre entstanden sein; der Künstler aber scheint, da man ihm kurz nach seiner Uebersiedelung nach Kopenhagen eine solche Aufgabe anvertraute, ein gewisses Ansehen genossen und vielleicht sogar die Stelle eines Hofbildhauers am dänischen Hofe bekleidet zu haben. Diese Vermutung erhält eine gewisse Stütze einmal durch die schon oben berührte Tatsache, dass dem Künstler 1754 durch König Friedrich V. eine Pension ausgesetzt wurde, und sodann durch den Umstand, dass in einem älteren Inventar des Herzogl. Museums zu Braunschweig (D. S. 119. Nr. 199) ein „Brustbild Friedrich des Fünften Königs von Dänemark von Bisquit-Porcellaine en relief“ angeführt wird, mit der Bemerkung „1754 zu Flensburg von *Lud. von Lücke* verfertigt.“ Ist auch dieses Werk verloren, so genügt doch seine Beschreibung in Verbindung mit der eben genannten Figur in Rosenborg, um obiger Annahme einen hohen Grad von Wahr-

scheinlichkeit zu verleihen. Offenbar hat also *Lücke* seine Misserfolge als Keramiker durch seine Arbeiten in Elfenbein und Thon wieder wett zu machen verstanden, sodass er diesen Arbeiten, an denen der König besonderes Wolgefallen gefunden zu haben scheint, nicht nur jene Pension, sondern vielleicht auch sogar das Adelsprädikat zu verdanken hatte.[1] Doch wie dem auch sei, jedenfalls war auch in dieser zweiten Periode seines Lebens seine Geschicklichkeit in der künstlerischen Behandlung des Elfenbeins nicht erlahmt, wie ein zweites, wol damals entstandenes Werk des Künstlers glänzend bestätigt, nämlich die im Bayerischen Nationalmuseum zu München befindliche Figur einer schlafenden Schäferin (Nr. 230).[2] Das mit einem Hemd nur lose bekleidete, fast nackte Mädchen liegt, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, auf einem vergoldeten und polychromirten Rokokoruhebett aus Holz, an dem ihr Hirtenstab lehnt. Die Formen des jugendlichen Körpers sind zart und delikat, die Züge des Kopfes merkwürdig individuell und fast porträtmässig, sodass die ganze Figur einen ausserordentlich lebendigen Eindruck macht, der durch die farbige Behandlung einzelner Teile, wie des Mundes, der Augenbrauen, des Haares, der Hutbänder u. s. w. noch wesentlich verstärkt wird. Auf der Innenseite einer Gewandfalte findet sich in demselben Schriftcharakter wie bei der Rosenborger Figur die Bezeichnung des Künstlers, die, soweit sie lesbar ist, „ . . . *wig von Lücke fecit*“ lautet. Wie und wann dieses vorzügliche Werk nach München gekommen ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können; sein Charakter und seine für eine Einzelfigur ungewöhnliche Grösse — es ist gegen 0,400 lang — unterscheidet es merklich nicht nur von anderen figürlichen Elfenbeinarbeiten, sondern auch von allen oben genannten Werken des Meisters.

---

[1] Von Arbeiten des Künstlers in Schleswig-Holstein werden in Haupt's Bau- und Kunstdenkmälern dieser Provinz II, S. 535 geschnitzte Sachen des «berühmten von Lyk» erwähnt, die zur Ausstattung des Gutes Jersbeck gehörten. Ich kann nicht sagen, wo dieselben hingekommen sind und habe auch keine weiteren Arbeiten des Künstlers in dieser Gegend auffinden können.

[2] Genaue Mitteilungen über diese Figur verdanke ich der Direktion des Bayerischen Nationalmuseums; eine gute Photographie derselben hat Herr Hofphotograph Teufel in München angefertigt. Diese liegt unserer Abbildung zu Grunde.

Wenn wir diese letzteren nunmehr in ihrer Gesammtheit nochmals überblicken, müssen wir nicht nur über die Vielseitigkeit, sondern auch über die technische Geschicklichkeit des Künstlers aufs höchste erstaunen. Neben meisterhaft ausgeführten Werken von teilweise recht beträchtlicher Grösse begegnen uns mikrotechnische Kunststückchen, wie jene Ringe mit den in Elfenbein geschnittenen Bildnissen; neben Krucifixen und grossen allegorischen Gruppen finden wir, in buntem Wechsel einander ablösend, Bildnisse in Büsten- und Medaillonform, Genrefiguren, mythologische Darstellungen, freie Nachbildungen antiker Werke u. a. m. Und doch ist hiermit das ganze Stoffgebiet des Künstlers noch keineswegs erschöpft.

Wie die Kunst überhaupt öfters in den Dienst der Wissenschaft tritt und sich zu gemeinsamem Schaffen mit ihr verbindet, so ist nicht selten auch gerade die Kunst der Elfenbeinschnitzerei für wissenschaftliche Zwecke, insbesondere für Darstellung anatomischer Präparate und naturwissenschaftlicher Monstrositäten, in Anspruch genommen worden. Einer der frühesten, auf diesem Felde tätigen Künstler war *Christoph Harrich*, der mit besonderer Virtuosität Todtenköpfe in Elfenbein schnitzte; ihm folgten andere, darunter als einer der berühmtesten *Stephan Zick*, dessen Spezialität künstliche Augen, das „Organum des Gehörs“ und der „foetus in utero“ bildeten, Gegenstände, die auch heute noch in grosser Zahl in öffentlichen und privaten Sammlungen erhalten sind. Die Liebhaberei an solchen Dingen ging auf das 18. Jahrhundert über und es scheint, als ob auch *Lücke* öfters derartige Aufträge erhalten und ausgeführt hätte. So besitzt das Grüne Gewölbe eine in Elfenbein geschnittene Gruppe von zusammengewachsenen Zwillingen (Nr. 50), die nackt mit verschlungenen Beinen nebeneinander liegen und nach einer beigefügten Erklärung im Jahre 1742 vom Künstler angefertigt wurden.[1] Eine ähnliche Gruppe seiner Hand wird in der „Description du Cabinet Roial de Dresde touchant L'histoire naturelle“ (Dresde-Leipzig) 1755 p. 36 mit den Worten erwähnt: „la figure en bois de deux enfants atachés ensemble par leur occiput, qui

[1] Das lebensgrosse Gypsmodell befindet sich heute im Städtischen Museum zu Dresden vgl. Sächs. Kuriositätenkabinett 1742 p. 383.

naquirent en 1748 près de cette ville et ont vécu dix sept jours.“ Im anatomischen Cabinet, das dieses Werk enthielt, befand sich ferner nach derselben Quelle noch eine weitere Merkwürdigkeit, die folgendermassen beschrieben ist: „La figure en plein relief d'une fille barbue, qui mourut à l'hôpital de cette ville. Elle est représentée d'après nature dans l'atitude d'une personne couchée, dans un cercueil, et le fameux Lucke y a emploié l'ivoire et l'ébène avec une finesse qui caracterise tous ses autres ouvrages.“ [1] Endlich berichtet auch noch Hasche [2] von einem vierten derartigen Werk des Künstlers, nämlich von einem „zwey Ellen hohen Menschenskelette“, das sich, in einem mit Sammet ausgeschlagenen Sarge liegend, in der Kunstkammer zu Dresden befand. Doch genug hiermit; so wenig erfreulich auch vom rein ästhetischen Standpunkte diese Gegenstände sind, bei denen ohne Zweifel das künstlerische Interesse weit hinter dem wissenschaftlichen zurücktritt, sie können und dürfen doch, da sie uns eine neue Seite seiner reichen und vielseitigen Tätigkeit enthüllen, in einem Gesammtbild dieses Künstlers nicht fehlen.

Hiermit verlassen wir ihn vorläufig, um uns zunächst auch den übrigen Gliedern dieser Künstlerfamilie zuzuwenden.

Schon an verschiedenen Stellen war von einem Bruder unseres Künstlers die Rede, der, wie wir sahen, am Mecklenburgischen Hofe als Elfenbeinschnitzer und Bildhauer in Diensten stand. Dieser, *Karl August Lücke* mit Namen, war, wie sich aus den Akten des Schweriner Archivs und der Litteratur nachweisen lässt, ungefähr 19 Jahre, von etwa 1738—1757, in Mecklenburg und zwar in Schwerin und Wittenburg tätig gewesen, nachdem er sich vor seiner Uebersiedelung dorthin kurze Zeit in Hamburg aufgehalten hatte.[3] Für diesen Zeitraum finden sich im Schweriner Archiv

[1] Vgl. auch Chennevières, Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire p. 77.

[2] Magazin der sächs. Geschichte I (1784) S. 166.

[3] Hamburg spielt im Leben dieser Künstlerfamilie neben Dresden die grösste Rolle. Wir haben schon an verschiedenen Stellen von einem vorübergehenden Aufenthalt des einen oder andern dieser Künstler in Hamburg gehört, daneben auch Werke kennen gelernt, die in Hamburg selbst oder doch für dortige Bürger von den Lücke's gearbeitet sind. Zu den letzteren gehört auch eine, in der Sammlung Hamburger Altertümer befindliche Marmorbüste, deren Existenz ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. von Ubisch verdanke. Diese Büste, die einen

fast aus jedem Jahre Schriftstücke, meist Rechnungen und Quittungen über gelieferte Werke des Künstlers, aus denen wir nicht nur einige dieser letzteren kennen lernen, sondern auch erfahren, dass er sowohl in Elfenbein, als auch in Bux, Perlmutter und Alabaster gearbeitet und für seine Leistungen zunächst (seit 1751) den Titel Kabinets-Bildhauer, später (seit 1754) den eines Kunstdirektors erhalten hatte. In seiner Stellung als Kabinets-Bildhauer bezog er ein Vierteljahrgehalt von 25 Thalern; daneben wurden ihm aber alle seine Arbeiten noch besonders honorirt und zwar, wie die Quittungen ergeben, recht anständig. So empfing er z. B. „für drei Bilder Hochrelief auf blauem Grunde“ 40 Thaler, für ein Elfenbeinkruzifix 8 Dukaten, für einen „Elfenbeinener Sebastian“ 60 Thaler, für ein „Brintz Ludewig bortret und brinzessin bortret“ je 10 Thaler, für eine Gruppe „Jupiter im Wagen von zwei Pferden gezogen“ sogar 500 Thaler u. s. w. Am 9. September 1754 erhielt er auf seinen Wunsch einen Pass und Urlaub auf 6—7 Monate zu einer Reise nach Petersburg. Inzwischen aber scheint man, hauptsächlich wol in Folge des Todes seines bisherigen Gönners, an seine Entlassung gedacht zu haben; denn in einem Gesuche vom 22. Juli 1757 bittet er, anknüpfend daran, dass er vor 19 Jahren in die Dienste des Herzogs Christian Ludwig getreten und jetzt ohne Arbeit sei, im Dienste verbleiben zu dürfen, bis er sein Haus, das er sich habe bauen lassen, verkauft habe. Dieses Gesuch wird genehmigt, und es scheint, dass der Künstler bald darauf Mecklenburg verlassen hat. Wohin er sich von da gewandt und wie sein weiteres Leben verlaufen, erfahren wir in ziemlich erschöpfender Weise aus einem eingehenden und zuverlässigen Bericht, den J. Bernoulli, Reisen durch Brandenburg, Pommern und Preussen. . . . 1777, 1778, I. Reise nach Danzig S. 273 über seinen Besuch bei *Lücke* giebt, und den ich als die früheste litterarische Quelle über unseren Künstler z. T. wörtlich hierher setze: „Ehe ich wieder,“ so beginnt der Reisende, „in

---

Hamburgischen Patrizier Overbeck darstellen soll, ist bezeichnet «Lücke fecit 1724», gehört also vermutlich dem Vater der bisher erwähnten beiden Künstler, möglicherweise aber auch seinem ältesten Sohne Johann Christoph Ludwig an, der, wie wir aus einem Promemoria vom Jahre 1742 wissen, auch mehrfach in Marmor und Sandstein gearbeitet hat.

die Stadt Danzig zurückkehrte, suchte ich in dem Innern Danziger Anteile von Schottland einen sehr geschickten Künstler auf, der in seiner heutzutage nicht mehr so wie ehemals geachteten Kunst, der Elfenbeinschnitzerei kaum seines Gleichen haben wird. Ich traf Herrn *Luck*, das ist sein Name zu Hause an und seine Bekanntschaft machte mir wahres Vergnügen. Dieser kunstreiche Mann ist zu Dresden gebohren; hat sich aber 18 Jahre am Hofe des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz aufgehalten, wo er mit guter Besoldung, dem Titel eines Rathes und der Gewogenheit seines Fürsten in Ansehen stand. Das Ableben des Herzogs und der letzte Krieg nöthigten ihn, sein Heil anderwärts zu suchen. Er ging nach Russland, wo er noch 5 Jahre unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth zu Petersburg zugebracht hat; ein anderer Aufenthalt dortselbst dauerte 2 Jahre." Hierauf erzählt B. weiter, wie *Lücke* zuerst viel erworben habe, da Peter Schuwalow und vornehme Danziger Liebhaber seine Gönner gewesen seien, wie es ihm aber später schlechter ergangen sei, nachdem er sein in Dresden und Mecklenburg erworbenes Vermögen verloren habe, und wie er jetzt alt werde und — die bekannte Klage der Danziger Künstler, die schon *Chodowiecki* 1773 bei seinem dortigen Aufenthalte hören musste — grosse Not habe, bei den schlechten Zeiten mit seinen sieben Kindern durchzukommen; zugleich zeigte ihm der Künstler schöne Proben seiner Geschicklichkeit: kleine Bildnisse in erhabener Arbeit von der russischen Kaiserin, dem Grossfürsten, dem König von Polen u. a. m.[1]

[1] Mehrere derartige Medaillonbildnisse befanden sich in der oben erwähnten, ehemaligen Sammlung du Rosey, in deren Auctionskatalog sie unter Nr. 3342—3345 und 3348 S. 370 aufgeführt werden. Es waren zwei Brustbilder der Kaiserin Catharina II., ferner diejenigen von Paul Petrowitsch, König Stanislaus August von Polen, Kaiser Paul als Grossfürst und endlich das eines andern Grossfürsten, sämmtlich auf Sammet aufliegend und, wie es scheint, an den Umrissen ausgeschnitten. Ein ähnliches kleines Reliefporträt, nemlich das des Grossfürsten Paul, das ganz flach gehalten, ausgeschnitten und zum Auflegen auf einen Sammetgrund bestimmt gewesen ist, besitzt das Herzogl. Museum zu Gotha. Wenn sich auch nichts sicheres über den Urheber aller dieser Reliefs sagen lässt, so liegt doch schon der dargestellten Personen wegen die Vermutung nahe, dass es Arbeiten des jüngeren Carl August Lücke waren, die dieser während seines Petersburgers Aufenthalts anfertigte. In Petersburg befanden sich auch, wie Lücke bei Bernoulli selbst erzählt, grosse marmorne Basreliefs von ihm.

Digitized by Google

Mit diesem Berichte Bernoulli's stimmt weiterhin eine kürzere Notiz desselben Verfassers in Meussel's Miscell. I (1779) Heft 2 S. 247 im Wesentlichen überein; doch enthält dieselbe noch den folgenden Zusatz „Man kann allerley Arbeit bei ihm bestellen oder ihm zu Portraiten sitzen. Er trifft die Aehnlichkeit glücklich und ist billig. Bey vielen Liebhabern in Danzig siehet man Stücke von seiner Hand, selbst überaus schöne Bildsäulen und Gruppen.[1] Ob es eben dieser Künstler sey, von welchem Herr Füssli im 2. Supplement zum Allgemeinen Künstler-Lexikon redet, können wir nicht versichern, denn schon dessen Vater und ein Bruder waren geschickte Bildhauer in Elfenbein." Gerade dieser letztere Zusatz, der sich in ähnlicher Fassung auch in Füssli's Allgemeinem Künstlerlexikon II, 4. Abschnitt (1801) am Schlusse einer Notiz findet, die Meussels Bericht nach einer mir nicht näher bekannt gewordenen Quelle ergänzt, ist von besonderer Wichtigkeit, da wir hier zum erstenmale von dem Vater dieser beiden Brüder und seiner Tüchtigkeit als Elfenbeinschnitzer Kunde erhalten. Freilich ist dieses meines Wissens die einzige in der Litteratur vorhandene Erwähnung dieses Künstlers, über den auch sonst archivalische Nachrichten nicht vorhanden zu sein scheinen. Vielleicht gelingt es aber, an der Hand der noch erhaltenen Werke, näheres über ihn und seine Kunst zu erfahren und seinen, wie seines Sohnes *Carl August* Anteil an denselben genauer festzustellen. Denn auch des Letzteren Arbeiten haben wir bisher noch nicht kennen gelernt; ja, wir haben sie aus Gründen, die sich später von selbst ergeben werden, einstweilen absichtlich ausser Acht gelassen und nur seine äusseren Lebensschicksale bis zu dem Punkte zu verfolgen gesucht, wo der Vater zum erstenmale auf den Schauplatz tritt. Hiermit ist nun aber der Augenblick gekommen, wo wir auch die Arbeiten dieser beiden Künstler, die nur im Zusammenhange behandelt werden können, zu betrachten haben werden.

---

[1] So erwähnt u. a. Hirsching, Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen etc. II (1787) S. 123 "artige Bildhauerarbeiten von Lück und anderen Künstlern in Elfenbein, Holz, Wachs u. s. w. als im Besitze des geh. Kriegsrates von Rosenberg in Danzig befindlich. — Andere derartige Werke sah Bernoulli a. a. O. S. 307 bei dem Negozianten Herrn von Dorne (oder v. Düren). Es waren Gruppen in Elfenbein, die Lücke nach Zeichnungen von Gruppen am alten grossherzoglichen Palaste zu Florenz verfertigt haben sollte.

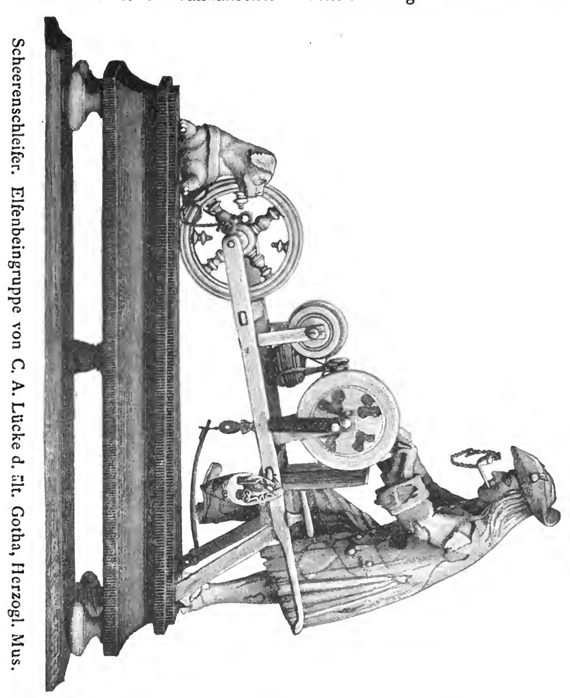
Im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin befindet sich ein ausgezeichnetes Elfenbeinmedaillon des Herzogs Chrétien Louis († 1692) in Hochrelief, das auf der Rückseite ausser der Titelumschrift die Bezeichnung trägt:

Aō 1688
CAL ukᵕ Fec

Es ist das einzige datirte Werk, das sich auf Grund des Monogramms mit *C. A. Lücke* — denn diese Buchstaben sind allein mit Sicherheit zu erkennen — in Verbindung bringen lässt. Freilich ist der nächstliegende Gedanke an den oben genannten Künstler dieses Namens, den Bruder des Dresdener Hofbildhauers, schon der frühen Datirung wegen ausgeschlossen, und es bleibt mithin nur die Annahme übrig, dass es von einem älteren Künstler dieser Familie herrührt, der entweder dieselben Vornamen oder wenigstens Vornamen mit denselben Anfangsbuchstaben besass. Das letztere wäre immerhin ein merkwürdiger Zufall, während sich das Vorkommen derselben Vornamen bei Vater und Sohn gerade auch in Künstlerfamilien ziemlich häufig nachweisen lässt. Ich trage daher kein Bedenken, diese oft beobachtete Tatsache auch auf den vorliegenden Fall anzuwenden und in dem Schöpfer dieses Schweriner Reliefs den Vater von *Joh. Christoph Ludwig* und *Carl August Lücke* zu erkennen, der ebenso wie sein jüngerer Sohn geheissen haben wird. Trifft diese Vermutung das Richtige, so würden diesem älteren *C. A. Lücke* auf Grund der Uebereinstimmung in der Bezeichnung noch zwei weitere Werke zuzusprechen sein, von denen sich das eine im Herzoglichen Museum zu Gotha, das andere in den Königlichen Museen zu Berlin befindet. Ueber das erstere von beiden, darstellend einen „Scherenschleifer mit Karren, an welchem ein Hund gespannt ist“,[1] hat Herr Museumsdirektor Dr. Purgold die Güte gehabt, mir folgende nähere Mitteilungen zu machen: „Die Scherenschleifergruppe unserer Sammlung (die etwas vorgebeugte Figur 0,12) steht auf einem offenbar ursprünglichen Postament aus schwarzem Holz, das auf vier Elfenbeinfüssen von plattgedrückter Kugelform ruht.

[1] Siehe Bube, das Herzogliche Kunstkabinet zu Gotha S. 59.

Dieses ist auf einen zweiten späteren Holzuntersatz aus braunem Mahagoni befestigt und zwar mittelst eines in die Mitte der Unterfläche der ursprünglichen Basis eingelassenen Bein-Dübels. Dieser Dübel nun ist in vandalischer Rücksichtslosigkeit mitten in die



Scheerenschleifer. Elfenbeingruppe von C. A. Lücke d. ält. Gotha, Herzogl. Mus.

auf der Unterseite breit und deutlich eingeschnittene Signatur hineingebohrt und festgeleimt. Die Buchstaben dieser Signatur sind etwas unsicher in Form und Stellung, offenbar aus freier Hand mit dem Messer eingeschnitten, aber gewiss alt.

„Die Figur ist sehr sorgfältig, etwas kleinlich gearbeitet, mit besonderer Liebe die Flicken und Fetzen des langen Rockes, durch dessen Löcher die Haut durchscheint; auch die langen straffen Haare, Hut, Schuhe und alle Accidentien sehr penibel ausgeführt, das Ganze mit der umständlichen Drechslerarbeit des langen Karrens mit seinen Schleifrädern etc. macht den nicht sehr erfreulichen Eindruck einer mühsamen Spielerei." Und in der Tat; den gleichen Eindruck habe auch ich erhalten, als ich das Werk vor einiger Zeit besichtigen und untersuchen konnte. Es ist eine virtuosenhafte Leistung, ein Kunststück etwa in der Art, wie deren mehrere das Grüne Gewölbe von der Hand der beiden Elfenbeinschnitzer *Köhler* und *Krüger* besitzt, aber es ist kein Kunstwerk im höheren Sinne des Wortes.

Die an diesem Werke nur teilweise erhaltene Signatur begegnet uns vollständig und unversehrt mit dem Zusatze „fecit" an einer 0,080 hohen Elfenbeinbüste der Königlichen Museen zu Berlin.[1] Diese stellt einen etwa 50jährigen, bartlosen Mann mit Perrücke dar, der unter dem linken Auge eine kleine Warze hat und über dem Rock einen Phantasiemantel trägt, welcher den rechten Arm freilässt. Auch dieses Werkchen ist, wie die zuvor genannte Gruppe, zwar lebenswahr und charaktervoll aufgefasst, aber auch zugleich von etwas kleinlicher, wenig geistreicher Behandlung, was schon Kugler in seiner „Beschreibung der Königlichen Kunstkammer" S. 264 gebührend hevorgehoben hatte.[2] Dieses sowie das vorgenannte Werk dürften aber nach dem ganzen Charakter der Arbeit einer jüngeren Zeit angehören als jenes Schweriner Medaillon und daher vermutlich aus einer späteren Schaffensperiode des Meisters, etwa aus dem 1. Viertel des 18. Jahrhunderts, stammen.

Ganz anders bezeichnet sind dagegen zwei weitere Werke, die ich aus diesem Grunde lieber der Hand seines gleichnamigen Sohnes zuweisen möchte. Das eine von ihnen, die vorzüglich gearbeiteten Hochreliefs zweier militärisch kostümirter Harlekine

[1] Siehe Bode und von Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. S. 149. Nr. 584.

[2] Kugler liest aus dem Monogramm ebenfalls C. A. Lücke heraus. Dasselbe tut auch Ris-Paquot, Marques et Monogrammes I, p. 105; doch ist die Signatur hier nicht ganz richtig wiedergegeben



im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin, von denen das eine die Bezeichnung „*C. A. Lück. Fec.*“ trägt, ist bereits oben, im Zusammenhang mit den Arbeiten des *Joh. Christoph Ludwig Lücke* und mit den, dem letzteren zugeschriebenen Wiederholungen dieses Werkes im Grünen Gewölbe und in der Sammlung du Rosey, ausführlich beschrieben worden. Dieselbe Signatur trägt aber auch ein in den Königlichen Museen zu Berlin befindliches Brustbild in Halbrelief, das einen bartlosen Mann mittleren Alters darstellt mit Haarbeutel, Zopfband und einer geblümten Weste unter dem geöffneten Rocke. Hier dürfte die Tracht des Dargestellten ein Mittel zur Datirung bieten, auf Grund dessen man die Entstehung des Werkes in der Mitte des 18. Jahrhunderts wol mit einiger Sicherheit wird ansetzen können.[1] Soviel über die Arbeiten auch dieser beiden Meister, soweit sie sich mit Hilfe ihrer Bezeichnungen feststellen liessen.

Ich wende mich nunmehr nochmals dem Leben der drei Künstler zu, um unter Berücksichtigung ihrer Werke und der in den Akten und der Litteratur vorhandenen Nachrichten ihre ungefähre Datirung zu versuchen.

Angenommen, der Vater wäre im Jahre 1688, dem frühesten für ihn in Betracht kommenden Datum, etwa 20 Jahre alt gewesen, so wäre er um 1668 geboren und bei der weiteren Annahme, dass er einige 60 Jahre alt geworden sei, gegen 1730 gestorben. Sein ältester Sohn *Johann Christoph Ludwig* würde alsdann, wenn wir ihn uns zur Zeit seines ersten öffentlichen Auftretens, 1728, im Alter von 25 Jahren denken, etwa 1703 und zwar vermutlich in Dresden, wohin ja alle näheren Umstände weisen, geboren sein, während sein jüngerer Sohn, von dem wir aus Bernoulli's Bericht erfahren, dass er 1777 zu Danzig lebte und, wie er selbst sagt, damals bereits anfing alt zu werden, etwa 1710, ebenfalls zu Dresden, das Licht der Welt erblickt hätte. Es muss aber der ältere und nicht dieser gewesen sein, der im

---

[1] Auch ein weiteres, ebendort befindliches Werk, ein ausgeschnittenes Reliefbildniss auf schwarzem Sammetgrund in einem Holzrahmen, ist zweifellos von C. A. Lücke gearbeitet. Es ist das Brustbild eines etwa 50jährigen, anscheinend fürstlichen Herrn mit geknotetem Haarzopf, dessen Brust ein Ordensstern mit breitem Band schmückt, während ein zweiter Orden an einer Kette um seinen Hals hängt.

Jahre 1780, wie die Akten des Schweriner Archivs ergeben, in Danzig gestorben ist; denn es heisst hier, dass der zu Danzig verstorbene *Lücke* keine Kinder, wol aber ein Vermögen von 8000 Reichsthalern hinterlassen habe,[1] was beides dem oben mitgeteilten Berichte Bernoulli's über die Familien- und Vermögensverhältnisse des *C. A. Lücke* ausdrücklich widerspricht. Es scheint demnach, dass beide Brüder während der letzten Zeit ihres Lebens in Danzig ansässig waren, wo sich der jüngere, vermutlich nach seiner Rückkehr aus Russland, ebenfalls niedergelassen haben wird.

Offenbar hat aber der ältere seine Kunst hier nicht mehr ausgeübt, jedenfalls weil er trotz oder vielleicht gerade wegen seiner abenteuerlichen Fahrten, vielleicht auch infolge seiner, seit 1767 in Dresden von neuem eröffneten Tätigkeit, sich ein Vermögen hatte erwerben können, das ihn in den Stand setzte, die letzten Jahre seines Lebens bequem und sorgenfrei zu verbringen.

Von seinem Sohn, der zur Zeit seines Aufenthaltes in Dänemark, einige Male flüchtig erwähnt wird,[2] hören wir nichts weiter; wir müssen daher annehmen, dass er bereits vor seinem Vater gestorben war, was ja auch zu der schon oben erwähnten Nachricht, dass letzterer keine Kinder hinterlassen habe, passen würde. Ohne mich daher auf weitere Hypothesen hinsichtlich seiner Person einzulassen, möchte ich doch am Schlusse dieses Aufsatzes eine Vermutung nicht unterdrücken, zu der sich mir gerade an dieser Stelle die beste Gelegenheit bietet.

Das Herzogliche Museum zu Braunschweig besitzt ein Elfenbeinmedaillon, das im „Führer“ Nr. 399 S. 309 folgendermassen beschrieben wird: „Büste einer älteren Frau mit Schuppenpanzer und aufgelösten Haaren, in erhobener Arbeit, dreiviertel nach rechts, im ovalen Schilde, der an drei Ketten hängt, die mit dem Bilde aus einem Stücke gemacht sind.“ Dieses Werk — übrigens

---

[1] Auf die Hinterlassenschaft Lückes machte eine Frau Rittmeister von Schenck (?) für ihre Kinder Ansprüche, da Lückes Frau, eine geborene Sorge oder Sorn aus Bützow, eine Tante des Rittmeisters gewesen war.

[2] Ausser bei Nyrop a. a. O. wird er in den Schweriner Akten einmal erwähnt, worin es heisst, dass 1757 dem jungen Lück aus Flensburg, der Serenissimo einige Arbeiten seines Vaters gezeigt, 20 Rdl. gegeben worden seien.

keine sonderlich hervorragende Leistung und in nichts mit ähnlichen Arbeiten *Cavaliers* und *Marchands* zu vergleichen — trägt am unteren Abschnitt der Büste eingravirt die Bezeichnung *E. F. Lüke.* Sollte dieser Künstler vielleicht mit dem nicht näher bekannten Sohne von *Joh. Christoph Ludwig Lücke* identisch sein? Die Arbeit an sich ist nicht charakteristisch genug, um sie mit Sicherheit dem 17. oder 18. Jahrhundert zuzuschreiben. Es lässt sich nicht einmal genau sagen, ob die dargestellte Person wirklich eine Frau und nicht vielmehr, was ich eher glauben möchte, das Bildniss irgend eines Fürsten mit idealisirter Allongeperrücke und Schuppenpanzer vorstellen soll, in der Tracht, wie sie die Bildhauer um 1700 und später mit Vorliebe fürstlichen Personen zu geben pflegten. Nichts spricht meines Erachtens dagegen, dieses Werk dem 18. Jahrhundert zuzuweisen, sodass wir möglicherweise in ihm eine Arbeit des jüngsten Gliedes dieser an tüchtigen Meistern so reichen Künstlerfamilie erkennen dürfen, über welche die Kunsthandbücher und Künstlerlexiken bisher so wenig sicheres boten. Durch vorstehenden Aufsatz dürfte wenigstens in vielen Punkten Licht und Klarheit verbreitet sein, wenn ich auch offen bekenne, dass er noch Raum genug für allerlei Hypothesen bietet und Manches ungelöst lässt, was aufzuhellen einer späteren Zeit vorbehalten bleiben muss.[1]

V. Der Monogrammist HE.

Unter den zahlreichen Elfenbeinschnitzern, die ihre Werke nur mit einem Monogramm zu bezeichnen pflegten und dadurch sich und ihre Person mit einem undurchdringlichen Dunkel zu umgeben wussten, das aufzuhellen nur selten einmal einem

[1] In welchem Verhältniss z. B. Joh. Friedr. Lücke, «Bildhauer zu Freyberg», von dem sich eine, 1738 gearbeitete Kanzel aus Sandstein mit symbolischen Reliefdarstellungen in der Kirche zu Grosshartmannsdorf bei Freiberg befindet, zu den genannten Künstlern steht, habe ich nicht feststellen können; doch dürfte es ziemlich sicher sein, dass auch er zu dieser Künstlerfamilie gehörte. Vgl. Bau- nnd Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 1 Heft Amtshauptmannschaft Freiherg S. 97.

Google

glücklichen Zufall oder eifriger Forschung gelingt, hat der Monogrammist HE ein ganz besonderes Interesse für das Braunschweiger Museum, da dieses meines Wissens bis jetzt die einzige Sammlung ist, die Werke dieses Künstlers und zwar in einer so stattlichen Zahl besitzt, dass sich, auch wenn es nicht gelingen sollte, Näheres über seinen Namen und seine Person festzustellen, doch wenigstens seine Kunst einigermaassen sicher wird beurteilen lassen.

Diese Kunst, d. h. die Werke des Meisters sollen uns hier zunächst beschäftigen, bevor wir der Frage nach seinen Namen und seiner Person näher treten.



Weibl. Brustbild. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Mus.

Die Werke, die ich im Folgenden zusammenstelle, sind sämmtlich Reliefs und mit Ausnahme von zweien, die aber zu einer teilweise bezeichneten Folge gehören, unmittelbar auf der Bildfläche mit dem erhaben geschnittenen Monogramm HE versehen.

1. „Führer“ Nr. 305.[1] Brustbild eines jungen Mädchens. Der nach rechts gewandte Kopf ist mit lebhaftem Ausdruck etwas erhoben; das Haar ist von einem Band durchzogen und am Hinterkopf zum losen Knoten aufgebunden. Das von den Schultern gleitende Gewand, das die Brust halb entblösst, wird von einem schmalen, über die rechte Schulter gehenden Bande, gehalten.

[1] Führer durch die Sammlungen des Herzogl. Museums 1897.

Im leeren Felde vor und hinter dem Kopfe ꝊE 1733. 0,088: 0,078. oval.

2. „Führer“ Nr. 306. Brustbild eines alten Weibes. Gegenstück zum vorigen. Nach links gewandter Kopf mit scharf geschnittenen Zügen, langer Nase, spitzem Kinn, festgeschlossenen Lippen, wild flatterndem Haar, faltiger Haut, und stark hervor-



Der heil. Hieronymus. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Mus.

tretenden Muskeln. Die nackten Brüste unterhalb umrahmt von züngelnden Flammen. Im leeren Felde vor und hinter dem Kopfe ꝊE 1733. 0,088:0,078.

3. „Führer“ Nr. 258. Der heilige Hieronymus mit einem Engel. Der Heilige mit langem Barte steht, von vorn gesehen, vor einer Brüstung oder einem Steintisch. Sein Oberkörper ist nackt,

während ein Gewand in schweren Falten von der rechten Schulter herabfällt und, quer über den Leib laufend, den Unterkörper umhüllt. Der Kopf ist mit dem Ausdruck schmerzlicher Ergebung leicht emporgerichtet, in der vor der Brust liegenden Linken hält er einen Stein, im Begriff den Körper zu kasteien. Die Rechte greift in die Seiten eines Buches, neben dem ein Todtenschädel liegt. Von links schwebt ein Engel heran, der lebhaft auf ihn einspricht; rechts Andeutung von Felsen, auf denen sich ein Kreuz mit der Lanze und dem an einer Stange befestigten Schwamm erhebt. 0,100:0,140. Am Felsen: HE.

Das Relief ist fast genau nach einem von *Lucas Kilian* gestochenen Bilde des *Joseph Heintz* geschnitten.[1]

4. „Führer" Nr. 259. Elias in der Wüste von Raben gespeist. Der bärtige, kahlköpfige Heilige sitzt, in ein langes schweres Gewand gehüllt, nach links auf dem Boden, im Begriff einem Raben, der von oben herniederfliegt, ein Brot aus dem Schnabel zu nehmen; ein zweiter Rabe kommt mit einem anderen Gegenstande im Schnabel von links oben herbeigeflogen. Im Hintergrunde Andeutung von welligem Terrain, das mit Pflanzen und einzelnen Bäumen spärlich bewachsen ist. An einem der Baumstämme: HE 0,100:0,140.

5. „Führer" Nr. 301. Weibliche Halbfigur in ziemlich starkem Relief, den Frühling darstellend. Sie ist nur leicht bekleidet und wendet sich, den Kopf mit leise lächelndem Ausdruck ein wenig erhoben, nach rechts; die Arme sind über der Brust gekreuzt. In der Rechten hält sie ein Bildnissmedaillon, die gespreizte Linke ruht auf der Brust. Ihr Haar ist von einer Perlenschnur durchzogen, der obere Saum des von der Schulter herabgleitenden Gewandes von einer Rosenguirlande eingefasst. Rechts oben in der Ecke ein Vorhang, links unten am Rande das Monogramm HE 0,130:0,100 wie die folgenden.

6. „Führer" Nr. 302. Desgleichen, den Sommer vorstellend. Die Figur ist badend und bis an die Hüften im Wasser stehend gedacht. Ein von dem Kopfe herabfallendes, schleierartiges Gewand hat sie mit beiden Händen vor der Brust zusammengerafft

[1] Dieselbe Darstellung als Alabasterrelief sah ich unlängst in der Capelle der Löwenburg auf der Wilhelmshöhe bei Cassel.

und den Kopf, wie lauschend, nach rechts gewendet. Links hinter ihr Schilf, unterhalb ein Stein mit dem Monogramm IE.

7. „Führer“ Nr. 370. Desgleichen, den Herbst darstellend. Sie ist nur leicht bekleidet; ein schmales Gewand fällt vom Hinterhaupt über die rechte Schulter und umhüllt Arm und Körper unterhalb der Brust, den linken Oberkörper nebst Arm



Der Sommer. Elfenbeinrelief. Braunschweig, Herzogl. Museum.

freilassend. Der letztere ist mit gespreizten Fingern erhoben, die Rechte hält Trauben; das Haar ist mit Blumen geschmückt. Rechts oben in der Ecke ein Vorhang. Ohne Monogramm.

8. „Führer“ Nr. 371. Desgleichen, den Winter vorstellend. Die Figur ist nach rechts gewandt, wobei sie sich kokett umblickt. Sie trägt eine Kapuze, einen mit Pelz besetzten Mantel und hat die Hände in einem Muff verborgen. Ohne Monogramm.

Diese vier Reliefs sind mit geringen Veränderungen nach vier Pastellgemälden *Charles Coypels*, die von *F. S. Ravenet* gestochen sind, geschnitten.[1]

Es schien angebracht, die einzelnen Stücke etwas genauer, als es sonst im Allgemeinen geschehen ist, zu beschreiben, da es sich um einen noch gänzlich unbekannten Künstler handelt, von dessen Werken, die nur z. T. hier abgebildet werden konnten, eine möglichst klare Vorstellung zu geben mir notwendig erschien.

Wenn wir das vorliegende Material überblicken, so wird, was den Inhalt der Werke und die dargestellten Gegenstände anbetrifft, zunächst, wie ich glaube, eine gewisse Vorliebe für halbnackte weibliche Halbfiguren auffallen müssen. Nicht weniger als sechs von den acht angeführten Arbeiten dieses Künstlers, zu denen im Verlauf unserer Untersuchung noch zwei weitere hinzukommen werden, stellen solche Halbfiguren dar, und wir dürfen wol vermuten, dass er nicht ohne Grund diese Gegenstände bevorzugte, da er wol gewusst haben wird, wie vorzüglich sich gerade der nackte, bezw. halbnackte Körper und besonders der weibliche Körper in diesem matt glänzenden, warmtönigen Material, das mit seiner Textur der menschlichen Haut so nahe kommt, wiedergeben liess. Freilich kannten diesen, dem Elfenbein eigenen Vorzug auch andere Künstler, und es ist gewiss kein blosser Zufall, wenn wir unter den erhaltenen Elfenbeinskulpturen des 17. und 18. Jahrhunderts zum weitaus grössten Teil nackte, bezw. halbnackte Figuren finden; allein wir werden noch wahrnehmen können, dass es sich bei diesem Monogrammisten in der Tat um eine ausgesprochene Vorliebe für solche Gegenstände handelt, die ja allerdings in mancher Hinsicht durch die Geschmacksrichtung jener Zeit begünstigt wurde. Eine Gegenüberstellung von Gegensätzen, wie wir sie z. B. in Nr. 1 und Nr. 2 finden, treffen wir in der Kleinplastik des 17. und 18. Jahrhunderts und ganz besonders in der Wachs- und Elfenbeinplastik ziemlich häufig. Man liebte eben solche Gegensätze nicht nur des pikanten Effektes halber, der sich gerade in diesen Materialien erzielen liess, sondern wol auch deshalb, weil der naturalistisch veranlagte Künstler jener Zeit die Darstellung eines frischen, jugendlichen und eines

[1] «Les 4 saisons par des filles à mi-corps» Heineken.

verwelkten, greisenhaften Körpers als eine willkommene Aufgabe betrachten durfte, bei welcher er sein ganzes Können in der Beherrschung der Form am glänzendsten entfalten konnte. Diese Beobachtung, die wir schon bei den Figuren der *Permoser*schen Jahreszeiten machen konnten, können wir hier von neuem anstellen, freilich mit der wesentlichen Einschränkung, dass die naturalistische Durchbildung, die wir dort am Körper des greisenhaften Winters rückhaltslos bewundern mussten, uns hier an dem des alten Weibes in hohem Grade hässlich und abstossend erscheint. Und wenn wir auch einen Teil dieser Wirkung dem Künstler zu Gute halten wollen, dem es wol in erster Linie darauf ankam, den Gegensatz des Alters zur Jugend in möglichst drastischer Weise zum Ausdruck zu bringen, so müssen wir doch im Allgemeinen derartige Darstellungen als unvereinbar mit den Aufgaben jeder wahren Kunst bezeichnen.

Allerdings bildet ja dieses Werk nur eine Ausnahme im gesammten Schaffen des Künstlers, das in erster Linie der Schönheit und dem Adel der Form galt. Denn wie meisterhaft er gerade den weiblichen Körper in seiner Blüte und Reife darzustellen wusste, zeigt uns nicht nur das Gegenstück zu dem eben genannten Werk, ein Kopf gleich ausgezeichnet durch die klassisch schöne, im Stile *Poussins* gehaltene Zeichnung des Profils, wie durch die Lebendigkeit des Ausdrucks und die weiche und doch feste Modellirung; wir können das auch aus jenen drei Halbfiguren des Frühlings, des Sommers und des Herbstes (Nr. 5-7) erkennen. Ist ihre Erfindung auch nicht das persönliche Eigentum des Künstlers, so darf er doch das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, dass er sein graphisches Vorbild mit grosser Geschicklichkeit und feiner Nachempfindung kopirt und so ein Werk geschaffen hat, das jenem würdig an die Seite gestellt werden kann. Schon die Wahl des Gegenstandes, der sich so vorzüglich für die Wiedergabe in Elfenbein eignet, muss als eine glückliche bezeichnet werden; aber auch die Ausführung steht in der Hauptsache auf einer hohen Stufe der Vollendung. Wie sicher und bestimmt sind die Gestalten gezeichnet, wie zart und delikat die nackten Körper behandelt mit ihren vollen, fast matronalen und doch wieder weichen Formen! Auch dieses Künstlers Stärke liegt zweifellos in der Darstellung des Nackten; die Gewandung und das Beiwerk hingegen sind

nicht frei von mancherlei Härten und Ungeschicklichkeiten. Dazu rechne ich vor Allem die Dicke und Schwere der Stoffe mit ihren geraden und eckig gebrochenen Falten, die mir für seinen Stil nicht minder charakteristisch erscheinen, wie die mangelhafte Wiedergabe gewisser nebensächlicher Einzelheiten, wie z. B. des Wassers und des Schilfes auf Nr. 6.

Dieselben Eigentümlichkeiten begegnen uns auch an seinen beiden Reliefs Nr. 3 und 4. Auch hier verdient die Behandlung der nackten Greisenkörper alles Lob; sie sind realistisch im besten Sinne des Wortes, sorgfältig beobachtet und in allen Einzelheiten — man beachte z. B. die Bildung der Arme und Hände auf Nr. 3, des Halses auf Nr. 4 — überaus lebenswahr, ohne dass sich der Künstler, wie wir das sonst so häufig in dieser Zeit finden, in ängstlich pedantischer Weise an die Natur angeklammert oder in einer möglichst detaillirten Behandlung diese noch zu überbieten versucht hätte. In scharfem Gegensatz zu diesem maassvollen Realismus steht aber auch hier wieder die steife, regelrechte Faltengebung der schweren Gewänder und die ungeschickte, man möchte fast sagen, kindliche Wiedergabe alles Beiwerks, vor allem des landschaftlichen Details auf Nr. 4, das mit seiner verfehlten Perspektive und in seiner summarischen Behandlung einen wenig erfreulichen Eindruck macht. Das sind die mit den genannten Vorzügen eng verbundenen Schwächen seiner Kunst, zu denen ich schliesslich noch einen gewissen Mangel an künstlerischer Selbständigkeit und Originalität rechnen muss, den er allerdings mit den meisten seiner Genossen teilt. Er erfindet seine Composition nicht selbst, sondern kopirt sie mehr oder minder frei nach den Stichen seiner und der vorhergehenden Zeit, und wenn sich diese Tatsache auch nur von fünf der genannten Werke mit Sicherheit behaupten lässt, so darf man sie doch annähernd mit derselben Sicherheit auch bei den übrigen Arbeiten voraussetzen, um so mehr, als noch ein weiteres Werk des Künstlers sich ebenfalls nur als eine Kopie zu erkennen gibt.

Auch dieses Werk, ein Alabasterrelief von rechteckiger Form (0,27 : 0,20) gehört dem Herzoglichen Museum zu Braunschweig[1] und stellt den vor der Esse am Amboss sitzenden Vul-

[1] Vergl. Führer S. 341 Nr. 28.

kan dar, der im Begriffe ist, einen Pfeil zu schmieden. Vor ihm steht, mit nachdrücklicher Geberde auf ihn einredend, Venus und an sie angeschmiegt Amor mit dem Bogen in der Rechten; im Hintergrunde vorgelagerte Berge mit einzelnen Baumgruppen. Das Ganze ist eine dekorative Arbeit von keinem grossen Kunstwert, die nur dadurch für uns ein besonderes Interesse gewinnt, dass sie sich durch ihre Bezeichnung HE inf. et fec. an der Seitenfläche des Steinblocks, auf dem der Ambos liegt, ebenfalls als eine sichere Arbeit dieses Monogrammisten ausweist. Trotz dieser Bezeichnung rührt aber nur die Ausführung und nicht auch die Erfindung von ihm her; vielmehr gehört auch diese Composition unserem älteren Denkmälervorrat an, da wir ihr unter Anderem schon auf einem, dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörigen Bronzerelief des Berliner Museums[1] und weiterhin auf einer Bleiplakette des Germanischen Museums[2] begegnen, wo sie nur mit verändertem Hintergrunde, der hier aufs reichste landschaftlich durchgebildet ist, erscheint. Mit der Erfindung dieses Werkes verhält es sich also ähnlich wie bei der Mehrzahl der oben erwähnten Reliefs, mit denen es auch im Stil und in der Ausführung durchaus übereinstimmt. Alle die dort geschilderten Eigenschaften finden wir auch hier wieder, vielleicht mit dem einzigen Unterschied, dass dort die Mängel von den Vorzügen, hier aber die letzteren von zahlreichen Schwächen verdrängt werden, unter denen ich nur die mancherlei Verstösse gegen die Zeichnung, — man betrachte z. B. die Figur Vulkans, die rechte Schulter Cupidos u. s. w. — die völlig unwahre Bildung der Wolken und die geradezu naive Darstellung der Bäume hervorheben will, die in ihrer stilisirten Zeichnung eher an assyrische Vorbilder als an wirkliche Bäume erinnern. Ungleich besser ist dann wieder die Behandlung der nackten Körper, die bei ihrer sorgfältigen Wiedergabe aller wichtigeren Muskelpartien ein deutliches Streben nach Naturwahrheit bekunden, wenn sich freilich auch hierin das Alabasterrelief, vermutlich seines vorwiegend dekorativen Charakters wegen, mit den Elfenbein-

---

[1] Siehe Bode-Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche Tafel 48, Nr. 1071.

[2] Vergl. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1896 S. 103.

sculpturen nicht messen kann; dagegen finden wir hier wie dort dieselben geraden und scharfbrüchigen Falten, die einen Künstler zu verraten scheinen, der sich die leichte, freie Handhabung des Meissels und des Schnitzmessers noch nicht völlig zu eigen gemacht hat.

Wer war aber dieser Künstler? Wird es möglich sein, Näheres über seinen Namen und seine Person festzustellen?

Ich gestehe, dass mich diese Frage seit langem lebhaft beschäftigt hat, da es mir als eine besonders lockende Aufgabe erschien, gerade über diesen Künstler, der für das Braunschweiger Museum eine so hervorragende Bedeutung hat, Licht und Klarheit zu verbreiten. Nach langem vergeblichen Suchen, bei dem ich von verschiedener Seite in bereitwilligster Weise unterstützt worden bin,[1] glaube ich endlich auf seine Spur gekommen zu sein und eine Lösung des Monogramms geben zu können, die, wenn sie auch vielleicht nicht allseitige, unbedingte Zustimmung finden wird, doch nach der augenblicklichen Lage der Sache als die ansprechendste und wahrscheinlichste erscheinen dürfte.

Ich gehe dabei aus von zwei, gleichfalls im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlichen weiblichen Köpfen oder, besser gesagt, Brustbildern in etwa ein Drittel Lebensgrösse, stark erhobenen, fast vollrunden Arbeiten in Alabaster auf rechteckigen Platten (0,18:0,13).[2] Beide Köpfe sind scharf im Profil nach links gewandt, während Schultern und Oberkörper vollständig von vorn gegeben sind; das Haar ist an den Seiten wellig zurückgekämmt und am Hinterkopf zu einem losen Knoten zusammengebunden, der Mund leise geöffnet. Beide sind unten von einem Gewande umgeben, das auf Nr. 22 vorn durch einen Knopf gehalten wird, bei Nr. 23 aber auf der rechten Schulter zusammengeheftet ist, so dass die linke Schulter nebst Brust völlig unbedeckt bleibt. Die Formenbehandlung ist wenig individuell

[1] Ich möchte nicht verfehlen, an dieser Stelle nochmals Allen meinen verbindlichsten Dank zu sagen, die sich in so liebenswürdiger Weise für mich bemüht und meine Arbeit durch Mitteilungen aller Art und Nachforschungen, die sie auf meine Bitte anstellten, unterstützt haben. In erster Linie gilt dieser Dank den Herren Lehrer Th. Voges und Pastor Engelke in Wolfenbüttel, sowie dem Herrn Dechanten Dr. Grube in Braunschweig.

[2] Vergl. Führer S. 341 Nr. 22, 23.

und im Ganzen ziemlich flau, wie es von dekorativen Arbeiten — denn um solche handelt es sich — kaum anders zu erwarten ist. Der rein künstlerische Wert dieser Köpfe, die wir im weiteren Sinne jenen oben geschilderten Halbfiguren an die Seite stellen können, ist daher nur ein mässiger; eine besondere Bedeutung erhalten auch sie erst dadurch, dass wir den Namen ihres Urhebers kennen. Auf der Rückseite von Nr. 22 findet sich nemlich eine mit Tinte geschriebene, zweifellos alte und echte Aufschrift, von der die folgenden Worte noch deutlich zu lesen sind: „fece *Gioseppe Jgnatio Eichler* Wolfenbüttel 1732." Man ist nur selten in der Lage, eine so vollständige Künstlersignatur, wie hier, zu besitzen, die nicht nur die sämmtlichen Namen enthält, sondern auch den Ort und die Zeit der Tätigkeit des Künstlers angiebt. Allein trotz dieser Vollständigkeit würde es kaum möglich sein, noch mehr über ihn mitzuteilen, da, soweit ich feststellen konnte, die kunstgeschichtliche Litteratur nicht das Geringste von einem Künstler dieses Namens weiss, wenn uns nicht der Zufall noch ein weiteres Werk von ihm hinterlassen hätte, dessen Bezeichnung die gewünschten Ergänzungen zu obiger Signatur lieferte.

Es ist dies ein, wiederum im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindliches ovales Relief aus weissem Wachs auf einem Hintergrund von dunkelblau gefärbtem Glas, das Herkules, Omphale und Cupido darstellt.[1] Herkules sitzt, halb vom Rücken gesehen, nach rechts auf einer umgestürzten Säulentrommel. Er ist nackt bis auf ein schmales, über die Oberschenkel fallendes Gewandstück und hält in beiden Händen einen Spinnrocken. An ihn schmiegt sich ein geflügelter Cupido mit dem Bogen; hinter ihm aber steht Omphale, in einem nur den Unterkörper umgebenden Gewand, mit Löwenfell und Keule, im Begriff, sich nach links zu entfernen, wobei sie Kopf und Oberkörper zurückwendet. Im Hintergrund steht auf einem Postament eine hohe Vase; vorn am Boden liegen antike Gebälkstücke. Das Relief, auf dessen Stil und Composition ich unten noch zu sprechen kommen werde, ist eingerahmt und auf der Rückseite mit einer Holztafel ge-

---

[1] Vergl. Führer S. 275 Nr. 9 und handschriftliches Verzeichniss D S. 486.

schlossen, die folgende, ebenfalls mit Tinte geschriebene, aber zweifellos alte und unverdächtige Inschrift trägt: „*Gioseppe Ingnatio Eichler* Nativo Romano fece questo nell Età Sua d'anni 17 in Bronsviga Anno 1731.“ Mit Hilfe dieser und der obigen Bezeichnung sind wir nunmehr im Stande, als sichere Tatsachen nachfolgendes über die Person und das Leben dieses Künstlers zusammenzustellen: *Joseph Ignaz Eichler*, seiner väterlichen Abstammung nach ein Deutscher, war 1714 in Rom geboren und im Anfang der 30er Jahre in Braunschweig und Wolfenbüttel ansässig, wo er, nach Ausweis der noch erhaltenen Werke dieser Art, zunächst als Steinbildhauer und Wachsbossirer tätig war.

Doch nicht allein auf diesen beiden Gebieten, sondern auch in der Elfenbeinschnitzerei scheint *J. J. Eichler* seine Kunst ausgeübt zu haben; denn ich brauche nach diesem weitläufigen Excurs kaum noch ausdrücklich zu betonen, dass er es ist, in dem ich den Monogrammisten HE wiederzuerkennen glaube. Die Gründe für diese Identität näher zu entwickeln wird daher unsere nächste Aufgabe sein müssen.

Man könnte diese Gründe in äussere und innere einteilen und würde dann zunächst den Nachweis zu führen haben, dass das Monogramm in seiner vorliegenden Form in der Tat auf die Namen dieses Künstlers passen würde. Einen positiven Beweis hierfür zu erbringen, dürfte freilich schwer, wenn nicht unmöglich sein; wol aber wird man auf Grund von Analogien behaupten dürfen: das Monogramm HE ssnu nicht notwendigerweise, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte, in H und E, sondern es kann auch in I und E aufgelöst werden. Leider ist aber unsere Kenntniss von den Künstlermonogrammen noch nicht weit genug fortgeschritten, um etwaige Grundsätze, die bei ihrer Bildung mitgewirkt haben, sicher erkennen zu können; wir sind vielmehr im Wesentlichen noch auf die z. T. recht unkritischen Zusammenstellungen in den bekannten Lexiken, die fast für jeden einzelnen Fall einer besonderen Nachprüfung bedürfen, angewiesen und besitzen noch nicht genug übersichtlich geordnetes Material, um nötigenfalls in jedem Augenblick eine gewünschte Zahl analoger Beispiele zur Hand zu haben. So habe ich auch für den vorliegenden Fall nur eine einzige Analogie auffinden können, nemlich das in Seuberts Künstlerlexikon I. S. 458 abgebildete Mono-

gramm des *Johann Ermels*, das dem unsrigen aufs genaueste entspricht.[1] Für die Verbindung zweier beliebiger anderer Buchstaben durch einen Querstrich dürften sich freilich mehr Beispiele nachweisen lassen, da hier ein Zweifel hinsichtlich der Auflösung nicht so leicht, wie in unserem Falle, entstehen kann.[2] Allein wir brauchen schliesslich nicht einmal nach weiteren Analogien zu suchen, da individuelle Willkür und allerlei persönliche Motive bei der Bildung solcher Monogramme bekanntermaassen eine grosse Rolle gespielt haben. Und so ist auch hier die Frage wol berechtigt: kann *Eichler* nicht vielleicht aus irgend welchen persönlichen Gründen gerade diese Form des Monogramms gewählt haben? Kann er sie z. B. nicht zur Unterscheidung von anderen ähnlichen Monogrammen gewählt haben, wobei ich nur an *Ignaz Elhafens* I. E. zu erinnern brauche? Ich will die Möglichkeit, dass ihn diese oder eine ähnliche Absicht geleitet habe, nicht erörtern; ich will überhaupt von einer weiteren Verfolgung dieser ganzen Frage absehen, da es sich kaum mit absoluter Sicherheit wird beweisen lassen, dass dieses Monogramm nur in H und E und nicht auch in I und E aufgelöst werden kann. So lange dieser Beweis nicht erbracht ist, wird, wie ich glaube, Nichts an seiner Auflösung in diesem Sinne und demgemäss an seiner Deutung auf den Namen *Joseph Ignaz Eichler* hindern.

Wenn dem aber so ist, muss der weitere Umstand sehr zu Gunsten dieser Identität sprechen, dass sämmtliche, bis jetzt bekannten Werke dieses Monogrammisten sich allein im Braunschweiger Museum befinden, was offenbar darauf hinzuweisen scheint, dass er vorzugsweise, wenn nicht gar ausschliesslich, in Braunschweig, bezw. im Braunschweigischen Lande tätig war; und das ist uns ja von *Joseph Ignaz Eichler* auf Grund jener beiden Signaturen ausdrücklich bezeugt. Ihn sahen wir als jungen Künstler in Braunschweig und Wolfenbüttel beschäftigt und zwar — ein weiterer wichtiger Grund für unsere Annahme — im Anfange der 30er Jahre, also genau zu derselben Zeit, auf die

---

[1] Ich verhehle mir jedoch nicht, dass man in diesem Beispiele statt I (Johann) auch H (Hans) lesen könnte, vergl. Kugler, Beschreibung der Königlichen Kunstkammer zu Berlin S. 278.

[2] Vergl. z. B. Ris-Paquot, Marques et Monogrammes 8503.

auch jene Bezeichnung auf seinen beiden erstgenannten Elfenbeinreliefs hinweist, die neben dem Monogramm die Jahreszahl 1733 tragen. Wäre das aber nicht ein sonderbarer Zufall, wenn zwei Künstler genau zu derselben Zeit und an demselben Orte auf dem Gebiete der Kleinplastik tätig gewesen wären, deren Vor- und Zunamen noch dazu die gleichen Anfangsbuchstaben gehabt hätten? Sollten nicht vielmehr alle diese Gründe in zwingender Weise darauf hindeuten, dass beide Künstler ein- und dieselbe Person waren?

Zu diesen rein äusserlichen Gründen kommen aber auch solche innerer Art, nemlich Züge einer gewissen Stilverwandtschaft zwischen den Werken *Eichlers* und denjenigen des Monogrammisten. Man vergleiche z. B. den weiblichen Kopf aus Alabaster (Nr. 23) und das Elfenbeinrelief Nr. 1 des obigen Verzeichnisses. So verschieden auch der Eindruck sein mag, den beide Arbeiten beim ersten Blick auf den unbefangenen Beschauer hervorbringen, so wird man doch bei genauerer Betrachtung mancherlei Berührungspunkte entdecken. Wenn man von der verschiedenen Grösse und dem z. T. dadurch bedingten Unterschied der Reliefbehandlung absieht, wird man zunächst die schon oben hervorgehobene, auffällige Erscheinung wiederfinden, dass, während die Köpfe beiderseits scharf im Profil dargestellt sind, die Schultern und Oberkörper von vorn gesehen erscheinen; ferner sind beide Köpfe ein wenig erhoben und in der Zeichnung und Auffassung im Wesentlichen übereinstimmend: der Mund ist leise geöffnet, das Haar seitlich zurückgekämmt, am Hinterkopfe zu einem losen Knoten zusammengebunden, vorn über der Stirn aber zu einzelnen kleinen Locken emporgeringelt;[1] endlich ist auch das Gewand, das die Büste drapirt, beiderseits so geordnet, dass die eine Schulter und Brust völlig frei und unbedeckt bleibt. Alle diese Merkmale beruhen meines Erachtens nicht auf blossem Zufall; sie müssen vielmehr als bestimmte Eigentümlichkeiten dieses Künstlers angesehen werden, denen wir z. T. auch bei seinen übrigen Werken begegnen.

---

1 Beim Elfenbeinrelief lösen sich noch einzelne Locken, über die Schultern fallend, los, was im Flachrelief zweifellos leichter zu bewerkstelligen ist als im fast vollrunden Hochrelief.

Google

Man vergleiche ferner das Alabasterrelief Nr. 28 des Monogrammisten und das Wachsrelief *Eichlers*, vor Allem die Komposition beider Werke, und man wird auch hier eine grosse Uebereinstimmung feststellen können. Beiderseits eine mythologische Darstellung, bestehend aus je drei Figuren, einer männlichen, einer weiblichen und einem Kinde, umgeben von allerlei Beiwerk und so geordnet, dass die erstere sitzt, die beiden andern stehen. Man könnte, wenn man von der, wol nur aus äusseren Gründen veranlassten Verschiedenheit der Form absieht, glauben, dass beide Werke oder vielmehr die ihnen zu Grunde liegenden Vorbilder — denn auch das Wachsrelief ist keine selbständige Erfindung des Künstlers[1] — direkt als Gegenstücke gedient haben; so nahe sind sie gegenständlich und kompositionell verwandt. Aber auch der Stil zeigt eine gewisse Aehnlichkeit, wenn auch die oben gekennzeichneten Eigenschaften, besonders die eckigen, scharfbrüchigen und geraden Falten, hier bei dem weichen und geschmeidigen Material kaum noch oder gar nicht mehr zu finden sind. Dagegen ist die Behandlung der nackten Körper mit ihren sich wellenförmig hebenden und senkenden Muskelpartien, die auf tüchtigem anatomischen Wissen beruhen, hier wie dort dieselbe.

Wenn man dann schliesslich alle diese Beobachtungen mit den oben auseinandergesetzten Gründen vorurteilsfrei zusammenhält, wird man, wie ich glaube, kaum länger zweifeln können, dass der gesuchte Monogrammist tatsächlich in diesem *J. J. Eichler* zu erkennen ist. Ich wüsste auch sonst keinen, wenigstens keinen Braunschweigischen Künstler, — und an einen solchen wird man doch zunächst denken müssen —, auf den alle jene Beziehungen passen würden, die wir zwischen diesem *Eichler* und dem Monogrammisten feststellen konnten. Denn weder Kirchenbücher noch archivalische Akten, soweit ich sie selbst durchforscht habe oder habe durchforschen lassen, haben den Namen irgend eines Künstlers ans Licht gebracht, der hier ausserdem noch in Betracht

---

[1] Das folgt schon aus dem Umstand, dass die Gruppe des Herkules und Cupido für sich allein nochmals in einem Wachsrelief von B. Rauschner im Herzogl. Museum vorkommt, vergl. Führer S. 278 Nr. 61.

kommen könnte. Allerdings habe ich dort auch unseren *J. J. Eichler* nicht mit Sicherheit aufzufinden vermocht, wol aber einen oder vielmehr zwei Träger dieses Namens, von denen wenigstens einer in nahen verwandtschaftlichen Beziehungen zu jenem gestanden haben muss.

Die Kunstgeschichte kennt zwei Familien des Namens *Eichler*, eine Augsburger und eine Braunschweiger, deren beiderseitige Mitglieder dem 18. Jahrhundert angehören; doch sind diese fortgesetzt mit einander verwechselt worden, sodass trotz Füsslis[1] Bemühungen nur eine vorübergehende Klarheit geschaffen werden konnte, im Uebrigen aber auch heute noch eine ziemliche Verwirrung herrscht. Da ich beabsichtige, die beiden Künstlerfamilien an anderer Stelle im Zusammenhang zu behandeln, werde ich mich hier nur auf das beschränken, was in unmittelbarer Beziehung zu unserem Thema steht, nemlich auf die rein persönlichen Verhältnisse der Braunschweiger Künstlerfamilie *Eichler*.

Das Haupt und angesehenste Mitglied dieser Familie war *Johann Conrad Eichler*, der, nachdem er sich in Rom nach *Trevisani* und *Maratti* gebildet hatte, seit 1717 zum Hof- und Cabinetsmaler des Herzogs Ludwig Rudolf von Braunschweig, der damals noch in Blankenburg residirte, ernannt worden war, als solcher hauptsächlich Porträts malte und am 19. Januar 1748[2] in Wolfenbüttel gestorben ist. Auf der Rückseite seines Selbstbildnisses, das sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindet und den Künstler im Alter von etwa 35 Jahren darstellt, ist die zweifellos alte und glaubwürdige Aufschrift zu lesen „Johannes Conradus Eichler, alias Wollust, se ipsum pinxit Romae 1713.“[3] Diese Aufschrift, zusammengehalten mit der uns schon bekannten Tatsache, dass *Joseph Ignaz Eichler* 1714 in Rom geboren war, macht es höchst wahrscheinlich, dass wir in *Johann Conrad* dessen Vater zu erkennen haben, der, wie sich aus dem

---

1 Allgemeines Künstlerlexikon II2 S. 322.

2 Das Jahr seines Todes habe ich aus dem katholischen Kirchenbuche zu Wolfenbüttel feststellen können; dadurch wird die irrige Angabe bei Meussel bezw. Füssli berichtigt.

3 Vergl. «Führer» S. 190 Nr. 616. «Wollust» war offenbar der Bentname Eichlers.

Kirchenbuch der katholischen Gemeinde zu Braunschweig feststellen lies, eine zu Rom geborene Deutsche geheiratet hatte. So erklärt sich auch, wie *Joseph Ignaz* plötzlich aus Rom nach Braunschweig kommt, wo uns die Familie nach der Ernennung des Vaters zum Hofmaler von 1717—1725 begegnet, während sie in den nachfolgenden Jahren, besonders von 1730—1750 im Kirchenbuch der katholischen Gemeinde zu Wolfenbüttel, wohin sie inzwischen übergesiedelt war, öfters nachzuweisen ist. Leider fehlt aber hier, wie ich schon oben andeutete, jede Spur von einem *Joseph Ignaz*; wol aber begegnet uns ein *Joseph Eichler* als Trauzeuge bei der im Juni 1758 erfolgten Verheiratung seiner Schwester Luise Ferdinandine mit dem Herzoglichen Hofkoch Antonius La Fage, während sich im katholischen Kirchenbuch zu Braunschweig eine weitere Notiz des Inhalts findet, dass am 16. Mai 1763 der „in domo correctionis" plötzlich verstorbene „adolescens *Josephus Eichler*" beerdigt worden sei.

Man wird sich fragen müssen einmal, ob diese beiden ein und dieselbe Person und sodann, ob sie mit *Joseph Ignaz Eichler* identisch waren. Die Antwort auf beide Fragen kann, wie sich aus Folgendem ergiebt, nicht zweifelhaft sein. Denn zunächst erfahren wir aus einer im städtischen Archiv zu Braunschweig aufbewahrten Verfügung des Herzogs Karl vom 14. September 1761 an die Direktion des Alexii Werk- und Arbeitshauses, in dem auch Geisteskranke Aufnahme fanden, dass der „in Melancholie geratene" *Joseph Eichler* auf Vorstellung seines Schwagers, des Mundkochs La Fages, der ihn häuslicher Umstände halber nicht mehr länger bei sich behalten könne, behufs Heilung und Verpflegung dort aufgenommen werde. Sodann aber wissen wir, dass dem Hofmaler *Johann Conrad Eichler* im Jahre 1720 eine Tochter geboren wurde, die in der Taufe die Namen Sophie Luise Ferdinandine erhielt,[1] die also offenbar mit der oben genannten Schwester *Joseph Eichlers* und der späteren Frau des Hofkochs La Fage identisch war. Aus diesen beiden Tatsachen ergibt sich aber mit fast unzweifelhafter Sicherheit die Bejahung obiger Fragen und damit zugleich auch die Identität von jenem *Joseph Eichler* und unserm *Joseph Ignaz Eichler*.

[1] Braunschweig. Katholisches Kirchenbuch.

Ist dem aber so, so kann dieser letztere nicht mit jenem *Joseph Eichler* identisch sein, von dem Meussel[1] und nach ihm Füssli[2] berichten, er sei ein Sohn *Johann Conrad Eichlers* gewesen, habe zuerst bei seinem Vater gelernt, dann grosse Reisen unternommen, Oel- und Pastellbilder gemalt und sich besonders auch im Restauriren von Oelgemälden ausgezeichnet. Wenn Meussel auch versichert, diese Nachrichten aus dem eigenen Munde des Künstlers, der also 1783 noch am Leben war, erhalten zu haben, so muss er sich doch in dessen Geburtsjahr, für das er 1724 angiebt, verhört bezw. geirrt haben, da, wie sich ebenfalls aus dem Kirchenbuch feststellen liess, in dem genannten Jahre dem Hofmaler *Joh. Conr. Eichler* zwar eine Tochter, aber kein Sohn geboren wurde.[3] Es liegt also hier ein ähnlicher Irrtum Meussels wie bei der angeblich aus derselben sicheren Quelle stammenden Mitteilung über das Todesjahr des Hofmalers vor, das nicht, wie dort berichtet wird, 1757, sondern, wie schon oben erwähnt wurde, 1748 gewesen ist. Durch den Nachweis dieses doppelten Irrtums erscheint aber die ganze Meusselsche Notiz in hohem Grade fragwürdig und in ihrer Bedeutung für die Rekonstruktion des Lebens dieser Braunschweiger Künstlerfamilie von sehr zweifelhaftem Wert. Nur falls wir annehmen, Meussel habe sich genau um 10 Jahre geirrt, und es sei also 1714 statt 1724 als Geburtsjahr *Joseph Eichlers* einzusetzen, könnte eine Identität dieses Künstlers mit dem unsrigen in Frage kommen; dann aber stünden wir vor der neuen Schwierigkeit, den im Mai 1763 verstorbenen *Joseph Eichler* mit diesem Künstler zu identificiren, den Meussel noch 1783 lebend fand. Aus dieser Verlegenheit herauszukommen, giebt es aber meines Erachtens nur die eine Möglichkeit, anzunehmen, dass b e i d e, als Söhne des Hofmalers, neben anderen Vornamen auch den Namen Joseph führten. Auf diese Weise erklärt sich auch am einfachsten jener Zusatz „adolescens“ im Kirchenbuche, ein Wort von ungemein weitem Begriff, das,

---

[1] Miscell. artist. Inhalts Heft 17 (1783) S. 261 f.

[2] A. a. O. II² S. 322. Vergl. auch Nagler 4 S. 95, der Hannover als Geburtsort des Künstlers angiebt; doch ist hier in den Kirchenbüchern kein Eichler zu finden.

[3] Die Tochter erhielt die Namen Anna Justina, starb aber schon 1734 wieder.

wie es scheint, nur selten oder vielmehr nie als Altersbezeichnung, dagegen häufig zur Unterscheidung von einer älteren Person gleichen Namens diente,[1] das also, auf den vorliegenden Fall angewendet, den jüngern Bruder *Joseph Ignaz* von dem älteren *Joseph* unterscheiden und vielleicht auch zugleich andeuten sollte, dass jener unverheiratet gewesen sei.

Wenn wir uns aber für diese Auffassung entscheiden, werden wir möglicherweise den älteren dieser beiden Brüder in jenem *Franz Maria Joseph Eichler*[2] zu erkennen haben, der sich nach Ausweis des Wolfenbütteler Kirchenbuches 1736 mit Johanna Therese Jacobi vermählte, um so mehr, als uns später als Vertreter der Taufpathen von dessen drittem Kinde der Hofmaler *Conrad Eichler* begegnet.

Durch eine solche Erklärung, die der litterarischen Ueberlieferung in gleicher Weise wie den, in den Kirchenbüchern vorliegenden tatsächlichen Verhältnissen entspricht, dürften sich alle Widersprüche, die in diesen so verwickelten Familienbeziehungen zu liegen scheinen, am leichtesten und natürlichsten auflösen und beseitigen lassen.

Die kunstgeschichtliche Literatur kennt also, um schliesslich nochmals kurz auf *Joseph Ignaz Eichler* zurückzukommen, einen Künstler dieses Namens nicht; unsere Kenntniss über ihn beruht vielmehr in erster Linie auf seinen Werken und deren Bezeichnungen, und da ist es immerhin als ein besonderer Glücksumstand zu betrachten, dass die letzteren ausführlich genug sind, um ihnen, wie das oben geschehen ist, die wichtigsten Aufschlüsse über das Leben und die Familienbeziehungen des Künstlers entnehmen zu können. Es scheint demnach, als ob die künstlerischen Neigungen seiner Familie schon sehr frühe auch bei ihm hervortraten, von vornherein aber eine andere Richtung nahmen als bei seinem Vater und älteren Bruder. Denn während diese, wie es scheint, ausschliesslich als Maler tätig waren, hatte er sich der Bildhauerei zugewandt und vorzugsweise als Kleinbildner in

---

[1] Vergl. Klotz, Handwörterbuch der lateinischen Sprache I S. 150f.

[2] Er wird auch der «Eichler junior» sein, von dem sich drei Porträts aus den Jahren 1742 im Wolfenbüttler Hauptarchiv befinden, auf die ich bei anderer Gelegenheit noch zu sprechen kommen werde.

allerlei Materialien, in Alabaster, Wachs und Elfenbein seine Kunst ausgeübt. Schon im Beginn der 30er Jahre sehen wir den noch nicht zwanzigjährigen Künstler auf diesem Gebiete beschäftigt und mit welchem Erfolge er gerade in der Elfenbeinschnitzerei tätig war, haben uns seine oben eingehend besprochenen Werke gezeigt. Für die Folge freilich fehlt uns jeder Anhalt, der seine Tätigkeit mit einiger Sicherheit weiter zu verfolgen gestattete. Nur einmal noch taucht eine Spur von ihm in einem Werke auf, das augenscheinlich ebenfalls von seiner Hand herrührt. In der Kirche von Nordsteimke, im Kreise Helmstedt, befindet sich eine silberne Oblatenschüssel mit reicher barocker Blattverzierung in getriebener Arbeit, die neben dem Wolfenbüttler Beschauzeichen die Meistermarke HE trägtund 1761 von einem Mitgliede der Familie von den Knesebeck in diese Kirche gestiftet wurde.[1] Diese Spur weiter zu verfolgen war mir leider nicht möglich, da die Akten der Wolfenbütteler Goldschmiedeinnung für die hier in Betracht kommende Zeit nicht mehr vorhanden sind; doch ist die Vermutung auf Grund von Beschauzeichen und Monogramm wol zulässig, in dem Verfertiger dieser Schüssel wiederum unseren *Joseph Ignaz Eichler* zu erkennen, eine Vermutung, die mit der Tatsache, dass Goldschmiedekunst und Elfenbeinschnitzerei oft in derselben Hand vereinigt waren, im vollsten Einklang steht, die auch nicht, wie es scheinen könnte, durch das Jahr der Stiftung widerlegt wird, da dieses ja keineswegs mit dem der Entstehung zusammenfallen muss, sondern um eine beliebige Reihe von Jahren von ihm getrennt sein konnte. Wir müssen also annehmen, dass *Eichler* nicht ganz plötzlich, sondern, worauf auch schon die geringe Zahl seiner uns erhaltenen Werke hinweist, bereits längere Zeit vor seiner im September 1761 erfolgten Aufnahme in das Alexii-Werkhaus schwermütig und in Folge dessen auch arbeitsunfähig geworden war, und dürfen weiter schliessen, dass er, den die Fachlitteratur nicht kennt, von dem keine weitere Urkunde und Akte berichtet, über den selbst die Kirchenbücher, die doch über die anderen Familienmitglieder zahlreiche Nachrichten enthalten, so

---

[1] Vergl. Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig. I. Kreis Helmstedt, bearbeitet von P. J. Meier S. 173.

auffällig wenig bieten, schon frühe nach einem kurzen verheissungsvollen Anlauf in seiner Schaffenskraft erlahmte und in Schwermut verfiel, aus der ihn dann der Tod im Mai 1763 erlöste.

VI. Jacob Dobbermann.

Die Bedeutung dieses Künstlers ist eine vorwiegend lokale in sofern, als er fast ausschliesslich in Cassel und für den hessischen Fürstenhof tätig gewesen zu sein scheint. Gleichwol weist die Höhe seiner künstlerischen Leistungen, ihre Zahl und ihre Vielseitigkeit auch ihm einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der deutschen Kleinkunst insbesondere der Elfenbeinbildnerei des 18. Jahrhunderts zu, den er, wollte man allein die Literatur zu Rate ziehen, bis jetzt freilich noch nicht eingenommen hat. Die bekannten Künstlerlexiken nennen ihn kaum, und man muss schon die Spezialliteratur durchforschen, wenn man seinem Namen begegnen und Näheres über ihn erfahren will. Die verhältnissmässig ausführlichsten Mitteilungen über *Dobbermann* giebt J. Hoffmeister in seinen „Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen“ (1885), denen ich, dank der freundlichen Hülfe der Herren Professoren Lenz in Kassel und von Drach in Marburg, die mir verschiedene Aktenauszüge bereitwilligst zur Verfügung stellten, noch Einiges Weitere hinzuzufügen in der Lage bin.

Jacob Dobbermann (*Dobermann, Dobbrmann*) wurde 1682 geboren und am 14. Mai 1745 zu Kassel begraben. Seit dem 26. April 1716 war er, laut einer Bemerkung in der „Cabinets Rechnung über Einnahme und Ausgabe des etc. Fürsten und Herren Herrn Carl etc. . . . . . . de Anno 1717“ vom 6. Februar a. S. 126, im Dienste des prachtliebenden und kunstsinnigen Landgrafen Carl von Hessen angestellt und zwar, wie wir aus derselben Akte a. S. 128 sub. 231 erfahren, mit einem jährlichen Gehalt von 200 Thalern,[1] den er noch im Jahre 1729, aus dem

[1] Vergl. auch von Rommel, Geschichte von Hessen X S. 145 und

uns die letzten derartigen Rechnungen erhalten sind, in derselben Höhe bezog. Während der Dauer seiner Tätigkeit für den Landgrafen scheint *Dobbermann* vorwiegend in Bernstein gearbeitet zu haben. Denn überall, wo uns sein Name in den Rechnungen dieses Zeitraums begegnet, wird er der „Bernsteinschneider" *D.* genannt, sodass die Annahme wol berechtigt ist, er habe von Haus aus und mit besonderer Vorliebe in diesem Material seine Kunst ausgeübt. Dieser Umstand gestattet vielleicht auch einen Rückschluss auf seine Heimat und Herkunft, die wir am wahrscheinlichsten im Lande des Bernsteins selbst, am Strande der Ostsee zwischen Memel und Danzig zu suchen haben werden, in jener Gegend, aus der, wie wir wissen, fast alle berühmten Bernsteinarbeiter des 17. und 18. Jahrhunderts stammten, so u. A. auch *W. Krüger* und seine beiden Söhne, von deren Hand das Grüne Gewölbe zu Dresden und das Kaiserliche Hofmuseum in Wien verschiedene Werke besitzen.

Freilich war der Bernstein in dieser ersten Periode seiner Tätigkeit nicht das einzige Material des Künstlers. So verstand er z. B. auch Strausseneier mit Schnitzereien zu verzieren, und wiederholte Aufträge, die ihm nach Ausweis der Akten auf solche Arbeiten zu Teil wurden, bezeugen, dass er auch in dieser Kunst den Wünschen seines Fürsten zu entsprechen wusste. Unter diesen Umständen dürfte es sehr wahrscheinlich sein, dass sich nicht nur unter den im Unterstock der Kasseler Gemäldegallerie befindlichen Kunstgegenständen in Bernstein noch weit mehr Werke von *Dobbermanns* Hand befinden, als ihm bis jetzt dort zugeschrieben werden, sondern dass auch die beiden ebendort im Zimmer V, Schrank IX aufbewahrten Strausseneier (Nr. 11a und 11b.)[1] als Arbeiten dieses Künstlers betrachtet werden müssen. Denn hierfür sprechen einerseits die auf ihnen angebrachten Namenschiffern des Landgrafen Carl, anderseits die seiner Regierungszeit angehörenden Jahreszahlen 1726 bezw. 1728; ja es möchte sogar scheinen, als ob das mit letzterer Jahreszahl versehene Ei, das neben dem Namenszuge Carls auch den hessischen Löwen und

---

eine Akte unter dem Titel «Ausgabe an Besoldungen und Zulagen» vom 7. Nov. 1728 a. S. 159, sub. 303.

[1] Vergl. Führer durch den Unterstock der neuen Bilder-Galerie zu Kassel. Von Professor A. Lenz, Kassel 1896 S. 49.

Hinweise auf die Bebauung des Karlsberges und die Errichtung der Oberneustädter Kirche trägt, mit jenem Straussenei identisch wäre, für das *Dobbermann* nach Ausweis der oben erwähnten Akten de Anno 1728 sub 66 a. S. 131 am 9. Juli desselben Jahres 25 Thaler empfing; ebenso wie es möglich sein dürfte, jenes zweite noch ebendort vorhandene mit einem anderen „geschnittenen Strauss Ey“ in Zusammenhang zu bringen, für das der Künstler, wie es scheint im Juli 1727, die gleiche Summe erhalten hatte.

Wird man ihm so mit ziemlicher Sicherheit diese beiden Arbeiten zuweisen können, so dürfte wol auch die Sammlung der Kunstgegenstände in Bernstein (Zimmer III, Schrank V) noch manches Werk enthalten, das für *Dobbermann* in Anspruch zu nehmen sein wird. Bisher gelten nur drei derartige Arbeiten für eigenhändige Werke des Künstlers, nemlich die Statuette einer Kleopatra (Nr. 18), die kleine Gruppe von Boreas, der die Oreithyia raubt (Nr. 19) und ein Kronleuchter (Nr. 8).[1] Es sind zweifellos dieselben Werke, die schon in den Akten erwähnt werden. So heisst es z. B. in einem leider undatirten Promemoria: „Die kleine Crone von Birnstein ist nach der inventarisation von dem *Dobbermann* gemacht ins Kunsthauss geliefert worden,“ und weiter in einem Schriftstück von 1763 „zwey Statuen von Bernstein auf Elffenbein piedestaux von *Dobbermann*.“[2] Diese drei Stücke, offenbar identisch mit den oben genannten, scheinen aber erst nach *Dobbermanns* Tode aus dem Besitze seiner Erben in die Sammlungen des damaligen Kunsthauses gekommen zu sein.

Wie alle Kunstgegenstände in Bernstein, sobald sie als selbständige künstlerische Leistungen auftreten, auf wirklichen Kunstwert keinen Anspruch machen können, sondern im Allgemeinen nur als eine, durch die jeweilige Mode oder durch persönliche Liebhaberei hervorgerufene Curiosität betrachtet werden müssen, bei der fast allein die technische Seite Beachtung verdient, so sind auch jene drei Arbeiten keine sonderlich erfreulichen Leistungen und gewiss keine Kunstwerke im höheren Sinne des Wortes. Trotzdem wird man die Geschicklichkeit bewundern müssen, mit

---

[1] Vergl. Lenz a. a. O. S. 33.

[2] Die Figur der Cleopatra wie die Boreasgruppe stehen auf Sockeln von Elfenbein, die mit Reliefs, Kampfdarstellungen und Kindergruppen, verziert sind.

der der Künstler sein Material bearbeitet hat, wenn auch auf der anderen Seite leicht zu erkennen ist, dass die darauf verwendete Mühe in keinem richtigen Verhältniss zu dem schliesslichen Effekt steht. Am erträglichsten wirken unter diesen Gegenständen immer noch solche, die, wie z. B. Dosen, Kästchen, Spiegelrahmen u. s. w. eine mehr praktische, bezw. dekorative Bedeutung haben, und zu ihnen wird man auch, wenn man von einer wirklichen Verwendung absieht und nur Ziergegenstände in ihnen erblickt, die Kronleuchter in Bernstein rechnen dürfen, von denen auch in anderen Sammlungen, wie z. B. im Schlosse Rosenborg bei Copenhagen, vereinzelte Exemplare sich erhalten haben.

Während sich so als sichere Werke aus der Frühzeit des Künstlers ausser geschnitzten Strausseneiern nur Arbeiten in Bernstein nachweisen lassen, muss es auffällig erscheinen, dass in den auf *Dobbermann* bezüglichen Akten, soweit sie der Regierungszeit des Landgrafen Karl angehören, an keiner Stelle ein Elfenbeinbildwerk des Künstlers erwähnt wird, ja dass sich nicht einmal der geringste Hinweis auf ein solches sowie auf seine Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer findet, in der doch *Dobbermann* als Künstler sein Bestes geleistet hat.[1] Freilich wird man aus dieser Tatsache nicht ohne weiteres schliessen dürfen, dass er in seiner ersten Periode überhaupt kein derartiges Werk angefertigt habe, vielmehr wird man annehmen müssen, dass sich unter den in den Akten ganz allgemein als „verfertigte Arbeit“ und „ein und andere Sachen“ bezeichneten Werken auch solche aus Elfenbein befunden haben. Dass er aber gerade als Elfenbeinschnitzer überaus fleissig war und dabei auch Tüchtiges zu leisten vermochte, beweist die grosse Zahl und die z. T. hohe Vortrefflichkeit seiner ebenfalls im Untergeschoss der Casseler Gemäldegallerie aufbewahrten Werke dieser Art, die jedenfalls seine übrigen künstlerischen Leistungen weit in Schatten stellen.

Es liegt mir fern, alle diese Werke — es sind etwa 20 —,

[1] Der erste urkundliche Hinweis auf seine Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer findet sich in einer vom 13. April 1737, also aus der Regierungszeit Wilhelms VIII, datirten Akte, in der es heisst: «Dem Rath Schmincke befehlen Wir hiermit gnädigst drey stücke Helfenbein, so von der helffenbeinern Pyramide übrig geblieben und Er im Kunsthause in Verwahrung hat, dem Dobbermann zu einer ihm zu verfertigen anbefohlener arbeit gegen schein auszulieffern.»

die entweder mit seinem vollen Namen oder seinem Monogramm *J. D.* bezeichnet sind, hier einzeln aufzuzählen und zu besprechen, zumal sie inhaltlich kaum etwas Neues bieten und im Wesentlichen dieselben Stoffe behandeln, die uns überhaupt in der Elfenbeinplastik dieser Zeit entgegentreten; es wird daher genügen, wenn ich, um ein Gesammtbild der reichen Tätigkeit *Dobbermanns* auf diesem Gebiete zu geben, seine Werke gruppenweise zusammenfasse und kurz charakterisire.

Den Gegenständen nach zerfallen sie in Porträts, biblische Scenen, mythologische Darstellungen und Allegorien, zu denen endlich noch zwei Vasen mit Reliefbildwerken und zwei Schachspiele hinzukommen. An Mannigfaltigkeit der Stoffe vermag sich also *Dobbermann* vollkommen mit anderen Elfenbeinschnitzern, wie z. B. mit *Elhafen* und *Lücke*, zu messen, auffällig aber bleibt, dass sich unter seinen sämmtlichen sicheren Werken, wenn man von den Figuren seiner beiden Schachspiele absieht, kein einziges Rundbildwerk findet. Es sind ausschliesslich Reliefs in bald höherer, bald geringerer Erhebung: die Porträts in ovaler Medaillonform, die übrigen in Gestalt von zumeist hochstehenden Rechtecken. An erster Stelle verdienen ohne Zweifel die Porträts genannt zu werden, die ja überhaupt in der Elfenbeinplastik des 17. und 18. Jahrhunderts eine bedeutsame Rolle spielen und zweifellos zu ihren besten Leistungen zu rechnen sind. Auch die Porträtsmedaillons *Dobbermanns*, wie z. B. Landgraf Karl und seine Gemahlin (Nr. 17. 15), Landgraf Friedrich I. (Nr. 4. Nr. 63) und König Karl XII. von Schweden (Nr. 65), sind ausgezeichnet durch die lebendige Frische und einen gesunden Realismus, wie er nur einem Künstler eignet, der die von ihm dargestellten Personen öfters zu sehen und zu beobachten Gelegenheit hatte.

In seinen biblischen und mythologischen Darstellungen[1] erinnert *Dobbermann* bald an die Art *Elhafens*, mit dem er sich überhaupt am meisten berührt, ohne jedoch dessen künstlerischen Schwung und meisterhafte Technik zu erreichen, bald

---

[1] Es sind folgende: Nr. 23 Susanna im Bade, Nr. 24 Maria mit dem Christuskinde und Joseph, Nr. 40 Heilige Familie, Nr. 41 Geburt Christi; ferner Nr. 26 Orpheus und Eurydice, Nr. 43 Herkules und Dejanira, Nr. 50 Europa, Nr. 51 Diana und Zeus.

an den Stil *Peter Henckes*, den er aber wiederum durch eine grössere Leichtigkeit in der Behandlung des Materials, die sich freilich nicht gleichmässig bei seinen sämmtlichen Werken findet, zu übertreffen scheint. Wie diese beiden, so hat auch *Dobbermann* ohne Zweifel für seine biblischen und mythologischen Reliefs die Stiche älterer Meister benutzt, wobei für jene in erster Linie die italienischen Meister des 17. Jahrhunderts, die Bolognesen und Maratta, für diese hauptsächlich die grossen Venezianer des Cinquecento in Betracht kommen. Zugleich ist aber nicht ausgeschlossen, dass *Dobbermann* gerade bei seinen mythologischen Reliefs auch durch *Etienne Monnots* Compositionen, die dieser 1720 für das Marmorbad in der Carlsaue bei Cassel angefertigt hatte, stilistisch wenigstens beeinflusst worden ist; ebenso wie ihm für eins von diesen Reliefs, das Herkules und Dejanira darstellt, eine Composition als Vorlage gedient hat, die zu dem Cyclus von Gemälden mit den Liebschaften der Götter gehörte, welche sich einst im Schlosse zu Blenheim, dem Landsitze des Herzogs von Malborough, befanden und lange für Werke *Tizians* galten, bis sie von Waagen[1] dem *Alessandro Varotari* zugeschrieben wurden. Diese heute nicht mehr vorhandenen Bilder sind von *John Smith* gestochen, und zweifellos hat *Dobbermann* nach dem betreffenden Stich dieser Folge das hier abgebildete Elfenbeinrelief geschnitzt.

Ein neues Stoffgebiet, das uns in dieser Form und Zahl bei den bisher betrachteten Meistern noch nicht begegnet ist, behandeln seine allegorischen Darstellungen, die drei Reliefs Nr. 25, eine symbolische Huldigung des Landgrafen Friedrich I., Nr. 54, eine allegorische Darstellung des Verhältnisses der Grafschaft Hanau zur Landgrafschaft Hessen und Nr. 55, eine ebensolche Darstellung auf die Regierung Friedrichs I. von Hessen und Schweden. Dazu kommt als viertes Werk dieser Art eine im Kunsthandel befindliche Apotheose der Ulrike Eleonore von Schweden mit sieben allegorischen Figuren, auf die mich vor einiger Zeit Herr Direktor Dr. Eisenmann in Cassel aufmerksam zu machen die Güte hatte. Wie alle derartigen, mehr aus rein verstandesmässiger Ueberlegung als aus freier künstlerischer Phantasie entsprungenen Darstellungen mit ihrer unerquicklichen Mischung

[1] Kunstwerke und Künstler in England II. S. 52.

von realen und allegorischen Elementen, so erwecken auch diese Werke keinen reinen künstlerischen Genuss; sie erscheinen vielmehr



Herkules und Dejanira. Elfenbeinrelief von J. Dobbermann.
Cassel, Königl. Museum.

trotz aller darauf verwendeten Sorgfalt der Arbeit kalt und langweilig und verdienen in erster Linie nur als Zeugen der eigentümlichen Geschmacksrichtung jener Zeit Beachtung und Interesse.

Auch jene beiden Vasen (Nr. 115, 116) — die beiden Schachspiele Nr. 233 und 235 können auf selbständigen Kunstwert keinen Anspruch machen [1] — sind mit ihrem wenig feinen Profil, dem unverhältnissmässig kleinen Fuss und in ihrer Ueberladung mit allerlei dekorativen Zutaten keine erfreulichen Leistungen, wenn auch die den Körper friesförmig umziehenden figurenreichen Darstellungen, eine Alexanderschlacht mit Anklängen an *Lebruns* grosse Composition und ein Bacchuszug, flott und geschickt behandelt sind. In dekorativen Einzelheiten nicht übel, wirken sie als Ganzes plump und schwer. [2]

Dobbermann ist überhaupt kein Meister ersten Ranges; er kann sich z. B. mit *Opstal*, *Faid'herbe*, *Permoser*, *Elhafen* und anderen Künstlern dieser Art nicht messen, da seinen Werken fast durchgängig das fehlt, was den genannten Meistern vor Allem eigen ist, nemlich ein scharf ausgeprägter Stil, eine bestimmte Eigenart des Charakters. Es scheint, als ob er alle möglichen Einflüsse in sich aufgenommen habe, ohne sie selbständig zu verwerten und weiter zu entwickeln. Seine Kunstweise ist also eine eklektische in des Wortes eigentlichster Bedeutung und schwer zu definiren, da ihr jede bemerkenswerte Eigentümlichkeit mangelt. So fehlt ihm durchaus jener grosse, freie Zug, der die Werke obiger Meister kennzeichnet, jene Kraft und Leidenschaft, wie sie die Bacchanalien *Faid'herbes* und *Elhafens* durchströmt, jene Wildheit und Genialität, die *Permosers* Schöpfungen auszeichnet; er ist ein zahmer, fast temperamentloser Künstler, der zufrieden ist, in den bescheidenen Grenzen, die ihm das Schicksal gezogen und die er selbst kaum jemals überschritten hat, Lob und Anerkennung zu finden, der vor Allem, wie es scheint, den Hof und seinen Fürsten durch

---

[1] Es sind vermutlich dieselben, die angeführt werden in einer, vom 3. Februar 1763 datirten «Specification dererjenigen Sachen, welche auf Ihro Hochfürstl. Durchl. des Herrn Landgraffen gnädigsten Befehl an Herrn Rath Arckenholz aufs Kunsthauss abgelieffert worden.»

«Ein dito (Schachspiel) von roth und weissen Figuren von Elffenbein von Dobbermann geschnitten in einem dazu gehörigen Bret mit Elffenbein und gelbem Holz ausgelegt.»

«Noch ein dito von Blau und weissen Figuren auch von Dobbermann in 2 gelben schubladen.»

[2] Beide Vasen werden auch schon bei Schminke, Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der Hochfürstlichen Hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel 1767 S. 159 erwähnt.

seine Kunst zu erfreuen und befriedigen zu trachtete. Innerhalb dieser Grenzen verdient aber *Dobbermann* alles Lob; besonders steht auch ihm eine glänzende Technik zu Gebote und in dieser Hinsicht übertreffen seine Arbeiten gar viele ähnliche, deren Schöpfer ihren Platz in der Geschichte der Elfenbeinplastik schon lange, wenn auch mit weniger Berechtigung als *Dobbermann*, behaupten.

VII. Theophilus Wilhelm Frese.

Auch *Frese* kann, wie *Dobbermann*, nur auf eine lokale Bedeutung Anspruch erheben; auch über ihn, sein Leben und seine Werke, belehrt uns nur die Spezialliteratur. J. Focke hat in seinem Buche „Bremische Werkmeister aus älterer Zeit," Bremen 1890 S. 64 ff. das Wissenswerteste über diesen Künstler auf Grund aktenmässiger Untersuchungen zusammengestellt, auf das hier in erster Linie verwiesen sei. Als eine Ergänzung dieses Fockeschen Aufsatzes und als ein Beitrag zur weiteren Charakteristik der *Frese*schen Kunst mag die nachfolgende kurze Betrachtung dienen, die zugleich den Zweck haben soll, auch diesen Künstler in die Geschichte der Elfenbeinplastik des 18. Jahrhunderts einzuführen.

Theophilus Wilhelm Frese (Freese, Vrese, Friese) war von 1721 bis zu seinem, im Jahre 1763 erfolgten Tode in Bremen tätig, wo er 1728 wegen seiner „besonderen Kunst und Geschicklichkeit" die Freimeisterschaft erhielt und 1732, ohne dass er ein Meisterstück anzufertigen brauchte, ins „Stein- und bildhauer Ampt" aufgenommen wurde. Er gilt, wol mit Recht, für den tüchtigsten Bildhauer Bremens im 18. Jahrhundert, der, wie alle bedeutenden Bildhauer jener Zeit, nicht nur in Stein, sondern auch in Holz und Elfenbein gearbeitet hat. Seine grösseren monumentalen Werke, die er zumeist für Bremen fertigte, kommen hier nicht in Betracht, wo uns ausschliesslich seine Tätigkeit als Elfenbeinschnitzer beschäftigen soll.

Digitized by Google

Den Ausgangspunkt derselben bildet eine 0,75 hohe, männliche Büste auf schwarzem Sockel im Herzogl. Museum zu Braunschweig, die, soviel ich weiss, das einzige noch erhaltene derartige Werk des Künstlers ist. Sie stellt einen bartlosen Mann dar, der den Mund laut schreiend geöffnet hat, sodass Zunge und Zähne sichtbar werden. Der Mann trägt eine Art weitkrempigen Schifferhut, der am



Büste in Elfenbein von T. W. Frese. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Rande zerrissen und mehrfach durchlöchert ist, ein festgeknotetes Halstuch, dessen Zipfel seitlich flattern und ein abgetragenes, ebenfalls mehrfach durchlöchertes Wams, dessen obere drei Knöpfe offen stehen. Der Hut und der niedrige Sockel, der hinten eingeritzt die Bezeichnung trägt: „*T. W. Freese*. Bremen 1726“, waren ursprünglich schwarz gefärbt. Doch ist die Farbe nur z. T. noch erhalten; die Knöpfe bestehen aus Messing.

Wie schon gesagt, dürfte diese Büste das einzige für die Oeffentlichkeit erhalten gebliebene Werk *Freses* sein; zugleich ist es unter seinen sämmtlichen Arbeiten der Gross- und Kleinplastik eine der frühesten, die freilich allein zu einer Charakteristik des Künstlers als Elfenbeinschnitzers nicht ausreichen würde. Glücklicherweise sind aber noch einige weitere derartige Werke von ihm, wenn auch nur in einer kurzen Beschreibung, erhalten, die, im Zusammenhang mit jenem Werk, das Bild von diesem Zweige seiner künstlerischen Tätigkeit einigermaassen zu vervollständigen vermögen und gestatten, gewisse Eigentümlichkeiten im Stil und in der Behandlung seiner Elfenbeinsculpturen zu erkennen.

In dem schon wiederholt angeführten Inventar F. der Elfenbeinsammlung des Herzoglichen Museums zu Braunschweig, das 1798 angefertigt wurde, werden S. 212 Nr. 289. 290 und S. 226 Nr. 382 noch drei andere Werke *Freses* aufgeführt, die zu den zahlreichen Kunstsachen gehörten, welche im Oktober 1806 auf höchsten Befehl eingepackt und fortgeschickt wurden, seitdem aber, wie es scheint für immer, verschollen sind. Diese drei Werke werden a. a. O., wie folgt, beschrieben: Nr. 289 „Eine freistehende Figur. Venus, welche mit dem linken Fusse auf dem Kopfe eines Delphins stehet. Sie hat ein schwarzes, hölzernes Piedestal und ist von *Theophilus Wilhelm Friese* zu Bremen verfertigt."

Nr. 290 „Venus, welche dem neben ihr stehenden Cupido Bogen und Pfeile, so von blauangelaufenem Stahl sind, weggenommen hat. Das Piedestal ist wie voriges und die Figur von demselben Meister."

Nr. 382 „Der heilige Hieronymus, welcher mit dem rechten Bein auf eine Staude kniet und in der rechten Hand einen Stein hält. Diese Figur ist von *Theophil Wilhelm Friese* zu Bremen verfertiget, und hat ein schwarzes, hölzernes Piedestal, woran drey kleine aus Elfenbein en relief gearbeitete Brustbilder befindlich sind."

Die letztere Figur ist dieselbe, die auch Ribbentrop[1] zu den vorzüglichsten Stücken der Elfenbeinsammlung rechnet, ein Urteil, auf das man immerhin etwas geben darf, da ebendort auch die oben erwähnten *Permoser*schen Jahreszeiten und noch einige an-

[1] Beschreibung der Stadt Braunschweig II. S. 303.

dere Figuren genannt werden, die noch heute vorhanden sind und in der Tat zu den besten der ganzen Sammlung gehören.

Dies ist meines Wissens das ganze Material, was uns zur Beurteilung der Kunst *Freses* auf diesem Gebiete zur Verfügung steht. Wollte man sich allein an jene Büste halten, so würde das Urteil über ihn nur wenig günstig ausfallen können. Denn diese Arbeit macht, wie schon ein flüchtiger Blick lehrt, einen durchaus unerfreulichen Eindruck. Es ist nicht nur das Motiv, die ganze charakteristische Hässlichkeit dieses Mannes mit dem übertriebenen, wenn auch von offenbarem Streben nach Naturwahrheit erfüllten, Ausdruck seiner groben, verzerrten Züge: es ist vor Allem auch die Art der Wiedergabe, diese pedantisch kleinliche Behandlung, die nur am Nebensächlichen und Aeusserlichen haftet und gerade im Kleinen gross sein will. Die vielen Löcher im Hut und in der Kleidung, die gewissenhafte Angabe der Zähne und der Zunge im geöffneten Munde, die messingenen Knöpfe u. s. w.: Alles das ist mit so peinlicher Genauigkeit wiedergegeben, dass die Gesammtwirkung im hohem Maasse beeinträchtigt und der Eindruck einer müssigen Spielerei hervorgebracht wird, bei der höchstens nur die technische Seite Bewunderung verdient. In dieser Hinsicht bildet diese Büste ein würdiges Gegenstück zu den vielen ähnlichen Werken eines *W. Krüger* und *J. Chr. Köhler* im Dresdener Grünen Gewölbe, vor Allem auch zu den aus Elfenbein und braunem Holze ausgeführten Figuren in der Art *Simon Trogers* und *Krabensbergers*. Diese kleinliche, spielende Behandlung scheint aber bis zu einem gewissen Grade auch seinen übrigen Werken eigen gewesen zu sein. So waren z. B. bei jener Gruppe Nr. 290 der Bogen und die Pfeile in der Hand der Venus aus blauem Stahl gebildet, so hatte er ferner auch den Sockel der Figur des Hieronymus noch mit drei kleinen Reliefbildwerken verziert. Wie weit er aber auch bei diesen Werken die Farbe zur Erhöhung ihrer lebendigen Wirkung zu Hülfe genommen hatte, können wir leider nicht mehr beurteilen; doch dürfte es kaum zweifelhaft sein, dass er sich, wenigstens bei Nr. 290, auch dieses verfänglichen Mittels bedient haben wird. Und so möchte es nach alle dem fast scheinen, als ob auch die von Ribbentrop überlieferte Wertschätzung jener Hieronymusfigur in erster Linie auf die peinlich naturalistische Durch-

bildung des nackten Greisenkörpers zurückzuführen sei, und wir also in *Frese* weniger einen wirklich grossen Künstler als vielmehr einen Virtuosen der Technik zu erkennen haben werden, der sich nach dem ganzen Charakter seiner Kunst am ehesten der Gruppe jener oben genannten Künstler anschliessen dürfte.

Nachtrag.

Während des Druckes dieser Arbeit erhalte ich Kenntniss von zwei weiteren Werken *Elhafens* und *Permosers*, die ich, da sie Einiges Neue bieten, hier noch anschliessen möchte.

In der Grossherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe befindet sich, wie mir Herr Gallerieinspektor Dr. Kölitz freundlichst mitteilte, eine Augsburger Uhr, die in dem Prachtwerke von M. Rosenberg „Die Grossherzogl. Kunstkammer zu Karlsruhe 1893" auf einer Lichtdrucktafel veröffentlicht und besprochen ist. Herr Professor Dr. Rosenberg hatte die Güte, mir eine Abbildung der Uhr nebst dem von ihm verfassten Text zukommen zu lassen, wofür ich ihm an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank sage. Die eigentliche Uhr, die von *J. Mayr* in Augsburg angefertigt ist, steckt in einem Cylinder von Elfenbein, der mit der figurenreichen Darstellung eines Bacchanals in Hochrelief verziert und bezeichnet ist: „*Ignatius Elhafen*. Wien. 1697." Es ist ein in doppelter Hinsicht wichtiges Stück, das sich nicht nur durch den flotten Schwung und die frische Lebendigkeit der in bacchantischem Tanze rasenden Nymphen und ihrer trunken einherwankenden und bei allerlei Hantierungen beschäftigten Genossen, der Satyrn, Paniske u. s. w. auszeichnet, sondern vor Allem auch durch jene Signatur bemerkenswert ist, die meine obigen Angaben über das Leben des Künstlers in mehrfacher Hinsicht zu ergänzen vermag. Erfahren wir doch hieraus, dass E. 1697 noch oder vielleicht, falls er inzwischen Italien besucht hatte, wiederum in Wien lebte, wo wir ihn schon 1685 tätig fanden, und dürfen nunmehr, was ich oben nur als Vermutung hinstellte, mit Sicherheit aussprechen,

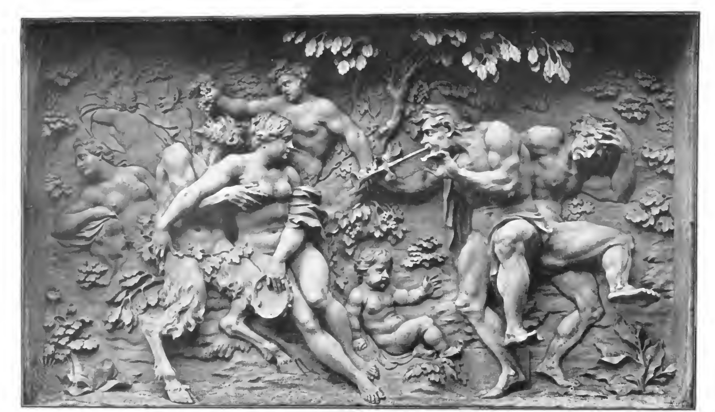
dass er erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts an den Düsseldorfer Hof in die Dienste Johann Wilhelms gekommen ist. In der Feststellung dieser beiden geschichtlichen Tatsachen beruht für uns der Hauptwert dieses Werkes, das für die Beurteilung der Kunst *Elhafens* kaum etwas Neues bietet. Die oben geschilderten Eigentümlichkeiten seines Stils und die dort gegebene Charakteristik seiner Kunst treffen auch auf dieses Werk zu, das den Künstler schon völlig auf der Höhe seines Könnens zeigt, im Besitze aller der Mittel, die ihn zum souveränen Herrscher über Material und Technik befähigten.

Gleich interessant ist ein Elfenbeinbildwerk *Permosers*, dessen Kenntniss ich einer gefälligen Mitteilung des Herrn Dr. Sponsel in Dresden verdanke. Dieses Werk, „die nach rechts gewandte Reliefbüste eines Mannes in den besten Jahren mit Allongeperrücke und einem in malerischen Falten um die Schultern gelegten Mantel", befindet sich, im Bode-Tschudi'schen Katalog jedoch nicht angeführt, in den Königl. Museen zu Berlin und trägt unten die Bezeichnung B. P., durch die es sich als eine sichere Arbeit *B. Permosers* zu erkennen giebt (vergl. die Signatur an der Figur des Sommers im Braunschw. Museum, oben S. 41). Das kleine Brustbild, das übrigens ausgeschnitten, auf einem schwarzen Holzgrund aufgelegt ist und von sehr sorgfältiger Arbeit sein soll, würde also zu den wenigen bekannten Porträtbildwerken des Künstlers (vergl. oben S. 51) gehören und auch insofern ein besonderes Interesse beanspruchen, als uns der letztere hier mit einem jener kleinen Reliefbildnisse entgegentritt, wie wir sie bisher nur von *J. Chr. L. Lücke* und seinem Bruder kannten. Da ich bisjetzt weder das Original noch eine Photographie des Werkes kenne, beschränke ich mich auf diese kurze Erwähnung und muss auch vorläufig davon absehen, die Persönlichkeit des Dargestellten, in dem Herr Dr. Sponsel *D. Pöppelmann* vermutet, festzustellen.

Tafel I.



RAUB DER SABINERINNEN. ELFENBEINRELIEF VON J. ELHAFEN. MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM.



BACCHANAL. ELFENBEINRELIEF VON J. ELHAFEN. MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM.

Digitized by Google



PARISURTEIL. ELFENBEINRELIEF VON J. ELHAFEN. MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM.

Tafel IV.



DIANA UND CALLISTO. ELFENBEINRELIEF VON J. ELHAFEN. MÜNCHEN, BAYER. NATIONALMUSEUM.

Digitized by Google

Tafel V.



BACCHANAL. ELFENBEINRELIEF VON J. ELHAFEN. BRAUNSCHWEIG, HERZOGL. MUSEUM.



HERKULES, OMPHALE UND CUPIDO. ELFENBEINGRUPPE VON PERMOSER.
DRESDEN, GRÜNES GEWÖLBE.

Digitized by Google

Tafel VII.



FRÜHLING UND SOMMER. ELFENBEINFIGUREN VON PERMOSER.
BRAUNSCHWEIG, HERZOGL. MUSEUM.



DER WINTER. FÜRSTENBERG. PORZELLANFIGUR,
BRAUNSCHWEIG, STÄDTISCHES MUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel VIII.



DIE HIMMELFAHRT DER MARIA. ELFENBEINRELIEF VON PETER HENCKE. PRIVATBESITZ.

Digitized by Google

Tafel IX.



SCHLAFENDE SCHÄFERIN. ELFENBEINFIGUR VON L. VON LÜCKE. MÜNCHEN, BAYER. NATIONAL-MUSEUM.



LANDGRAF CARL UND LANDGRÄFIN MARIA AMALIA VON HESSEN. ELFENBEINRELIEFS VON J. DOBBERMANN.

CASSEL, KÖNIGL. MUSEUM.

Digitized by Google

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. HEFT:

Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. HEFT:

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. HEFT:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 von Dr. **Rudolf Kautzsch.** Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

8. HEFT:

Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. HEFT:

Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts von Arthur Haseloff. Mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. HEFT:

Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. HEFT:

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. ℳ 3. 50

12. HEFT:

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

Unter der Presse:

13. HEFT:

Tobias Stimmers Anteil an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Ein Beitrag zur Elsässischen Kunstgeschichte von A. Stollberg. Mit 4 Autotypieen. ℳ 2. —

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften.

Strassburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).



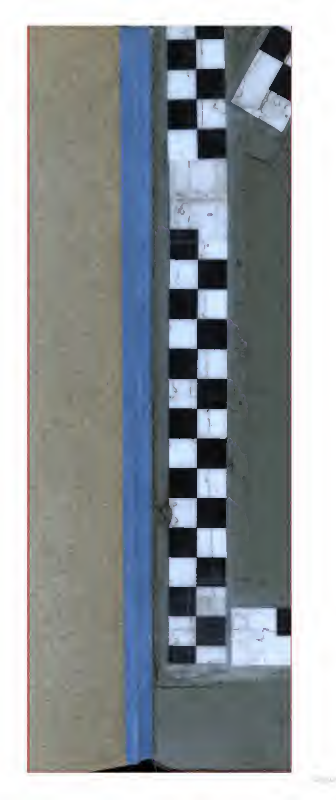








Digitized by Google



Digitized by Google

